الثقافة الشعبية المعرفة والعلم

ليس من مجال هو عرضة لتهافت المتهافتين مثل مجال الثقافة الشعبية. يكفي أحدهم أن يستعرض بين دفتي كتاب ما وسعه أن يجمع في بعض أفنانها، مما أدركه من معارف حتى يعد نفسه من جهابذة العلماء. والحقيقة أن بين الإلمام بوجوه المعرفة فيها وإن توسعت وتعمقت وبين العلم بونا شاسعا واسعا. فللعلم في كل المجالات، بما فيها الثقافة الشعبية، منهجيته وانتظامه ونسقيته وكونيّته ووجوه إجرائه وأسس في الطرح والتناول يكفي أن يغيب بعضها حتى تنتفي صفة العلم. وهي أسس في المباشرة لا تدرك غايتها في أي بحث علمي أيا كان. ينفتح السؤال على السؤال. ويفضي الإشكال إلى الإشكال. ويعاودك الضمأ كلما بدالك أنك شفيت الغليل.

فالمعرفة العلمية صيرورة لا تتسع مكابدتها إلا لأفراد الباحثين الذين نذروا حياتهم لها. لذلك يفضل البحثُ البحثَ ويتميز المنجز العلمي على غيره بما يتأتى لصاحبه من تجويد الآلة وتعميق النظر ونخل البحوث المصاقبة استحضارا لما يميزها ووعيا بما يقعد بها بغية النفاذ بالمنهج والفكرة والنتيجة إلى أفق يذكره تاريخ العلم باعتباره إضافة إلى العلم.

كذلك تنشأ المدارس في علوم الإنسان وكذلك ينطفئُ بعضها ويتلألأ نجم بعضها الآخر ردحا من الزمن. في هذا السياق الذي تحتمله الفكرة العلمية في مجال العلوم الإنسانية قدر «أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر» في البحرين تنظيم ندوته العالمية الأولى. رسم آفاقها وضبط محاورها في سياق من التقدير يدرك أن البحث العلمي استغراق للوقت والجهد والطاقة واستنفاذ لها عودا على بدء.

والبحث العلمي يكون أجدى ما يكون إذا كان مشروعا متكاملا تتحدد غاياته ووسائل عمله وتتوزع الأعباء فيه على فرق الباحثين تتوفر فيهم الشروط العلمية الدنيا لتحقيق الغايات وإلا فإن جهدهم لا يكون إلا نضد كلام ودفة أخرى من الأوراق تضاف إلى غيرها . كما بات هو الشأن في أغلب الرسائل الجامعية.

في هذا السياق جاء تأسيس «المرصد العربي للثقافة الشعبية» الذي يبشر به عهد المنامة للثقافة الشعبية 2012 يحمل الأمل في تضافر جهود الباحثين العرب حتى تتحول المنطقة العربية انطلاقا من المنامة إلى بؤرة علمية تشع على العالم معرفة تكون مرجعا يحتكم إليه العلماء ومحطة تتلوها محطات وليس مجرد احتفالية تنتهي جدواها عقيب آخر تصفيق لها. ندرك أن الإنجاز ليس سهلا متاحا ولكن صدق عزائم الرجال تبيح لنا التفاؤل والحلم في أن نمضي بهذا المشروع المعرفي إلى مداه. فالأعمال الكبيرة تبدأ أول ما تبدأ أحلاما كبيرة.

أ.د. محمد عبدالله النويري

منسق الهيئة العلمية لأرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر.

البحرين

عهد المنامة للثقافة الشعبية 2012

نتائج أعمال ندوة "الثقافة الشعبية وتحديات العولمة"

البحرين, نوفمبر 2012

شهد النصف الثاني من القرن الماضي اهتماماً متزايداً، وعلى درجات متفاوتة، وتحت مسميات متعددة، في وطننا العربي، بالثقافة الشعبية وتجلياتها الفنية والمعرفية فيما عرف بالفنون الشعبية، والتراث الشعبي، والمأثورات الشعبية وما يعرف بالتراث الثقافي غير المادي في الأدبيات المتداولة عالمياً الآن.

ولقد كان لهذا الاهتمام مظاهر متعددة عبرت عنها أكثر من تجربة وطنية وإقليمية على الصعيد العربي كان من ثمارها أن تنعقد هذه الندوة عن "الثقافة الشعبية وتحديات العولمة" استجابة لحاجة البحث والتأمل في الثقافة الشعبية العربية وتجلياتها.

وكان من المنطقي أن تتبنى مثل هذه الندوة الدولية مجلة الثقافة الشعبية التي تمثل أحد المنجزات الهامة في مسار العناية بهذه الثقافة في وطننا العربي، بما نشرته وتنشره من دراسات وصفية، وتحليلية غطت وتغطي كافة مظاهر الثقافة الشعبية العربية وعناصرها، في كل أنحاء هذا الوطن، وبما أتاحته للعلماء المتخصصين، والدارسين والباحثين الشباب من نشر أعمالهم، وتبادل الخبرات فيما بينهم، محققة روح الثقافة الشعبية ومضمونها في نقل الخبرة والمعرفة من الجيل الأكبر إلى الأجيال الأصغر، ومن تأكيد التكامل والتواصل بينهم وبين ثقافتهم.

لقد أصبحت مجلة "الثقافة الشعبية" الفتية - خلال سنوات قليلة - منارة بحرينية عربية، يسطع ضوؤها متجاوزاً حدودها المحلية إلى آفاق العالمية الرحبة.

والمشاركون في هذه الندوة التي انعقدت في المنامة عاصمة البحرين، بدعوة كريمة من القائمين على أمر هذه المجلة / المؤسسة وضمت باحثين من أنحاء مختلفة من العالم، يمثلون خبرات وتجارب ثرية يسجلون في هذه الوثيقة أو العهد أن هناك مجموعة من الأمور تقتضي أن يتعاهدوا عليها وأن يوجهوا الأنظار إليها، على الصعيدين الرسمي والشعبي، واضعين أيديهم في أيدي بعضهم البعض من أجل تحقيقها في ضوء ما يتجه إليه العالم الآن من اهتمام بصون التراث الثقافي للإنسانية، وتعزيز تنوعه، باعتبار ذلك إثراءً للثقافة الإنسانية عامة والوطنية خاصة، وهو ما أكدته الاتفاقيات الدولية التي تبنتها اليونسكو (إتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي 2003 وإتفاقية تعزيز التنوع الثقافي 2005) و صادقت عليها معظم دول العالم، وعلى ذلك فإنهم انطلاقا:

من الأهمية المتزايدة محلياً وعالمياً بالثقافات الشعبية وتجلياتها وأنها بما تمثل من هوية ثقافية على الصعيد الوطني والعالمي تشكل مدخلاً أساسياً للتقارب بين

الشعوب والجماعات.
ومن تأمل واقع الثقافة الشعبية العربية وحاجتها إلى الصون والتوثيق والدرس والاستلهام، حفاظاً عليها من الاندثار أو الضياع والتشويه وسوء الاستخدام وضماناً لاستمرارها ملكاً لأصحابها ونقلها إلى الأجيال المتعاقبة.
ومن ضرورة تعميق التوجه العلمي على الصعيد العربي عامةً والوطني خاصةً إلى العناية بهذه الثقافة وتجلياتها، ومسايرة التطورات العلمية والتقنية الحديثة والاستفادة من نظم المعلومات وتكنولوجيا الاتصال، وطرق التسجيل والتخزين والنشر.
ومن ضرورة التنسيق بين الدول العربية والجمعيات المعنية بعضها البعض من ناحية، وبينها وبين الهيئات والمؤسسات الدولية بهدف التعاون وتبادل الخبرات وبناء القدرات ومواكبة التطورات العالمية في هذا المجال من ناحية أخرى.
ومن أن احترام وصون الثقافة الشعبية وتجلياتها يمثل ضرورة علمية وأخلاقية إنسانياً ووطنياً وعربياً وعالمياً، يؤكدون على ما يلي:
أولاً: إن هناك ضرورة ملحة إلى أن يكون لدينا قاعدة بيانات علمية موحدة لتسجيل عناصر ثقافتنا العربية وتجلياتها الفنية والمعرفية على الصعيدين المحلي والعربي، ويترتب على ذلك:
أ – ضرورة البدء في إنشاء قواعد البيانات الوطنية (الأرشيف) في كل بلد عربي، بالتعاون بين المؤسسات الرسمية والجمعيات الأهلية المعنية.
ب – ضرورة العمل على إصدار القوانين الوطنية والعربية المشتركة لحماية عناصر هذه الثقافة وتجلياتها، في إطار القوانين الدولية لحماية الملكية الفكرية.
ثانياً: ضرورة إيجاد آلية مستمرة لرعاية المبدعين الشعبيين وحاملي الثقافة الشعبية، ولعل دراسة التجربة اليابانية التي دعت للحفاظ على الكنوز البشرية اليابانية الحية ما يساعدنا على تحقيق ذلك.
ثالثاً: تشجيع ودعم إنشاء الجمعيات الأهلية لصون هذه الثقافة وتجلياتها في كل بلد عربي لمساندة الجهود التي تقوم بها الدول في هذا المجال، تمهيداً لإنشاء جمعية عربية تنسق بين الجمعيات الأهلية في كل بلد عربي.
رابعاً: إنشاء المواقع الإلكترونية الخاصة بالثقافة الشعبية وتجلياتها في كل بلد عربي تسهيلاً للتواصل وتبادل الخبرات بين حاملي الثقافة الشعبية والعاملين في مجالها وتوطئة لإنشاء شبكة عربية مشتركة.
خامساً: استثمار إمكانات الثقافة الشعبية وتجلياتها الفنية والمعرفية في صيَغها المحلية في وضع خطة استراتيجية تنموية مستدامة تضع في اعتبارها التنوع الثقافي والثراء الفني لمفرداتها وعناصرها.
سادساً: ضرورة توجيه عناية خاصة للاهتمام بالحرف والصناعات والمعارف التقليدية، وذلك بجمعها وتوثيقها ودراسة أساليب تنميتها - إلى جانب مفردات وعناصر وتجليات أخرى - مثل فنون الأداء والأطعمة والأسواق ... الخ، باعتبارها كلها تمثل هوية ثقافية ينبغي تأكيدها وباعتبارها يمكن أن تكون مصدراً اقتصادياً هاماً من مصادر الدخل القومي على صعيد الدولة والدخل الفردي لأصحابها أيضاً.

سابعاً: السعي لتضمين الثقافة الشعبية وتجلياتها الفنية والمعرفية في المناهج التعليمية في مراحل التعليم المختلفة لتعميق الوعي بأهميتها وتكوين الكوادر العاملة بضرورة صونها والمتخصصة في دراستها وتنميتها.

ثامناً: التنسيق بين الدول العربية والجمعيات والهيئات المحلية والدولية المعنية بالثقافة الشعبية وتجلياتها، وذلك بتبادل الخبرات في مجال التدريب وبناء القدرات وورش العمل والمؤتمرات وحلقات النقاش.

تاسعاً: دعوة المكتب الإقليمي للمنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV) إلى العمل على إنشاء مكتب للمنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV) في الأراضي الفلسطينية بالتنسيق مع القائمين على الثقافة الشعبية فيها.

عاشراً: العمل على إبراز عناصر الثقافة الشعبية العربية وتجلياتها ووضعها في مكانها اللائق ضمن القوائم العالمية لتسجيلها وحمايتها وضمان حقوق مبدعيها وحامليها.

حادي عشر: النظر في إمكان اختيار عاصمة عربية سنوياً كعاصمة للثقافة الشعبية العربية تكريماً لدولتها واعترافاً بجهودها في صون عناصر هذه الثقافة وتجلياتها، وتكريماً أيضاً لحاملي الثقافة ومبدعي عناصرها الفنية.

ثاني عشر: دعوة المكتب الإقليمي للمنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV) إلى توجيه الاهتمام والتركيز على الثقافة الشعبية في بعديها المادي وغير المادي، مع العناية بصفة خاصة بالعناصر المادية لأنها أكثر عرضة للضياع والاندثار والتشويه و الانتهاب بالإضافة إلى إيجاد أسلوب مشترك للحفظ والصون والتوثيق.

ثالث عشر: دعوة المكتب الإقليمي للمنظمة إلى المساعدة في وضع برامج عملية وتشكيل اللجان المتخصصة التي تجمع بين الأكاديميين والرواة والمبدعين وغيرهم بهدف توحيد الجهود في مجال الجمع والصون والتوثيق.

رابع عشر: دعوة المكتب الإقليمي للمنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV) إلى دعم الكتاب السنوي الذي تصدره المنظمة.

خامس عشر: دعوة المركز الإقليمي لمنطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا التابع للمنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV) إلى بعث مشروع المرصد العربي للثقافة الشعبية معتمداً على أكاديميين مشهود لهم بالكفاءة في هذا المجال ونقترح أن تكون المجموعة التي حررت هذه الوثيقة وهم:

الأستاذ الدكتور / أحمد علي مرسي (مصر)

البروفيسور / سيد حامد حريز (السودان)

الأستاذ الدكتور / علي بزي (لبنان)

الأستاذ الدكتور / عبد الحميد بورايو (الجزائر)

الأستاذة الدكتورة / نور الهدى باديس (تونس)

النواة الأولى المشكلة لأعضاء المرصد ونقترح الأستاذ الدكتور أحمد علي مرسي رئيساً والأستاذ علي عبدالله خليفة نائبا للرئيس والأستاذ الدكتور محمد عبدالله النويري أميناً عاماً.

سادس عشر: أن يكون مقر المرصد المنامة عاصمة مملكة البحرين.

***

تمت مناقشة وإقرار هذا العهد في الاجتماع الختامي لأعمال ندوة (الثقافة الشعبية وتحديات العولمة) وذلك ظهر يوم الجمعة التاسع من شهر نوفمبر 2012.



تأصيل القيم التراثية في وجدان الجيل

تأصيل القيم التراثيـة، الجماليـة منهـا والأخلاقية، يعنـي العـودة بأيـة ثقافـة شـعبية إلـى جذورها ومنابعها ومكوناتها الأسـاس مع نتاج تفاعلها مع الثقافـات الأخـرى عبـر مراحـل الأزمان فـي تعاقبها وتواترها حتى يومنا هذا. ومن نافلة القول أن ثقافتنا الشـعبية الأصيلة في جذورهـا ومنابعها القومية كانـت مرنـة وحيـة ورحبـة فـي تفاعلها مـع التراث الإنساني بأشكاله المتعددة.

والـتراث الشعبـي مفهـوم عـام يشتمـل محاور قولية شفاهية وغنائيـة موسيقية وتعابير حركية وإيمائيـة وعـادات وتقاليـد ومعـارف ومعتقدات وحرفا وصناعات، تشكل في مجملها نتاجا إنسانيا متعدد الأصول والروافد، فمنه ما هو أصيل مقيم نتـاج بيئته، ومنه ما هو وافد مـع هجرات شعوب الجـوار ومنـه مـا نتـج عـن تفاعلنا مـع ثقافات الأمصـار التي مرت بها سفن الأقدمين، فاختلط هذا المزيـج وتفاعل مع المـزاج الخاص لوجداننا الجمعـي واستقر مؤثرا في كل مـا حولنا، يمكننا فـرزه وتحديـد منابعه لكـن لا يمكننا إنـكاره أو سلخـه عن لحمة تراثنا الشعبـي فقد تمت إعادة صياغتـه وربمـا تم تغيير وظيفتـه. وليس بجديد القول بـأن ثقافة أفريقيا وفارس وكل البلاد التي دخلها العرب تركت بصمـة لها على هذا التراث حتى أصبح رافدا مهما من روافد الثقافة العربية الأم إن لم نقـل مـن روافد الحضـارة الإسلامية والعربيـة، حتى وإن لم يجمع ويدون ويوثق في جله حسب مناهـج البحث حتـى الآن، فهو في مستقر وجـدان الأمة التي أنتجته وظلـت تعايشه وتتمثله وينتقل مشافهـة من جيل إلى جيل ومن حالة إلى أخـرى. وليـس بخـاف أن أصل الثقافـة العربية شفاهـي في كينونتـه ومكوناتـه الأولى، ولا داعي للتدليـل علـى ذلك أكثر مـن أن الـتراث الديني وعيون التراث الشعـري العربي كانا شفاهيين في منابتهما الأولى.

مـن الإنصاف للتراث الشعبي ولأجيالنا ألا ننظر إلى هـذا التراث في كينونتـه الأولى ونتعامل معه كمـادة ماضويـة جامـدة، وألا نصر علـى تلقين أجيـال زماننـا هذا مـن تلك الكينونـة الأولى ما يكـون مجـرد طرفـة عابـرة أو فقـرة شكلية في الاحتفـالات المدرسيـة، فطفـل اليـوم ليس ذلك الطفـل الذي نختار لـه طعامه وشرابـه ونفرض عليـه أذواقنـا في ما يلبس، ولا ذاك الذي يذعن ويقبل بما نريد له من مصادر كي يتعلم. إن طفل اليوم طفل آخـر بعقلية أخـرى وبمصادر معرفة ميسـرة متاحة ومفتوحة على الكون باتساعه وبما فيه من خير وشر.

علـى مـدى ما يقرب مـن قرن مـن الزمان تغير مفهـوم الـتراث الشعبـي ليتسـع فيشمـل مجمل الثقافـة الشعبية وأن تكون هـذه الثقافة في مجرى التقديـر الأخلاقـي والجمـالـي والتحـول الـذي تفرضـه سنة التطـور التي تشهد مـن وقت لآخر العاصـف مـن المتغيـرات. كمـا أن هـذه الثقافة الشعبيـة وعلـى مـدى قـرون قبل ذلـك خضعت لمنطـق الوجـدان الجمعـي في القبـول والتحوير والإلغـاء لتكون ثقافة الشعـب في زمانه الحاضر يورثها لأجيـال تفعل فعلها فيهـا وتورثها مضافة متحولـة من جيـل إلى جيل. وهـذه الحيوية سمة من سمات هذه المادة الفولكلورية.

بمقتضى هذا الفهم للثقافة الشعبية هناك بعدان في التنـاول والطـرح، البعد الأول هو مادة الثقافة الشعبيـة القابلة للتحـول والتحور والتغير، والبعد الثاني هـو الإنسان منتـج هذه الثقافـة وحاملها وعنصرهـا الأهـم في التحـول والتغـير. ومنـذ ثـورة الترانزستور وحتـى الكمبيوتـرات اللوحية مـرورا بالانترنـت وأدوات التواصـل الإلكترونية تحـت مظلة العولمـة علينا أن نتخيل مـا تعرضت لـه الثقافـة الشعبية من تغيرات ومـا دخل عليها مـن مصطلحـات وتعابـير وعـادات وتقاليـد في أصول التعامل والتواصـل وما اخترقها من أفكار وتحـولات معتبرين الثقافـة الشعبية ليست ثقافة الماضي فقط وإنما هي أيضا ثقافة الشعب في هذا الزمـان الذي نحن فيه، وعلينا أن نتعامل مع هذه الثقافة الشعبية في كينونتها الجديدة وأن نجترح السبل لتمكـين أصول قيمهـا الروحية والجمالية والأخلاقية باستخدام مختلـف أدوات عصرهـا، ليتحقق الهدف دون اعتساف.

إن الـتراث الشعبـي الإنساني واحـد في مجمله، وثقافتنـا الشعبية ثقافـة ذات أبعـاد إنسانية في تفاعلاتها، وهنـاك العديد من الحكايات الشعبية العربية ممـا يتماثل مع طرز وأنمـاط الحكايات الشعبيـة العالمية وكذلك نصوص أغاني وألعاب الأطفـال مـع فـروق بسيطـة باختـلاف البيئات والأجنـاس، وليس أدل من استعـارة حكاية علاء الدين لتكون أشهر فيلم كرتوني عالمي يشاهده كل أطفال العالم، وكذلك حكايـة سندريلا المشابهة لحكاية (سميجه) الخليجية.

إن الطفـل القطـري ليس في جزيـرة معزولة عن العـالم لنصمـم على مقاسـه ما يؤصل التراث لديـه، فالطفل القطري هـو الطفل الخليجي وهو الطفل في عموم الوطن العربي، يعايش نفس البيئة

ويتعرض لذات المؤثرات السلبي منها والإيجابي.
ولا يجدي أسلوب التلقين لحشر مادة تراثية عفا عليها الزمن في ذاكرة هذا الطفل الجديد من بعد هذا الغياب المريع لمادة الثقافة الشعبية عن مناهج التربية الحديثة، هذا الغياب الذي أحدث هوة كبيرة في وجدان الطفل باعدت بينه وبين أسمى ما تحمله الثقافة الشعبية من قيم روحية وأخلاقية وجمالية، واستقرت في ذاكرته بطولات وصراعات أفلام الكرتون التي روجت للعنف وكرست حروب المجموعات ومصارعات الأفراد ناهيك عن مغامرات لمخلوقات من عوالم عجيبة وكريهة.

إن استعارة مظاهر الحياة الشعبية القديمة لطفل اليوم وتدريبه على محاكاتها في مناسبة ما لن يجدي ولن يعمق شيئا في داخله، بالضبط كالذي يهوى جمع وتكديس الأدوات والمعدات التراثية القديمة ويخصص لها فضاء في بيته دون أن يعنى بكتابة أثر يبقى يتناول فيه ما هي هذه القطعة؟ ما الذي تعنيه في زمانها؟ وما هي وظيفتها؟ ولماذا يحتفظ بها؟ وإلى أين ينوي أن تؤول إليه هذه الخردوات؟ أليس أجدى لهذه المواد التراثية أن تكون موصفة وموثقة في متحف إثنوغرافي يكون مزارا للعموم؟
لقد ظلت نظرتنا إلى التراث الشعبي مظهرية عاطفية تزول بزوال لحظة الإنفعال به تأسيا أو تحسرا، وانظر إلى كل المشاريع التي بدأت على امتداد الوطن العربي وتأمل كيف تأسست وعاشت فورتها ثم خبت واضمحلت وانتهت مع بقاء من يكابر وهو يصارع حشرجات الموت. ولن تقوم للثقافة الشعبية أية قائمة تعمل على تمكين قيمها لدى أجيالنا ما لم يتم تغيير النظرة السائدة حول كيفية ردم الهوة التي بيننا وبين هذه الثقافة.
ترى أية هوة هذه التي بيننا وبين ثقافتنا الشعبية؟
سؤال جدير ولا شك بالإجابة.
إن البعثرة التي تعانيها مادة الثقافة الشعبية بعثرة ناتجة عن الإهمال وعن عدم الاكتراث، فالحديث يدور في ردهات وزارات الثقافة العربية وفي دوائرها وأقسامها المعنية بالتراث الشعبي وتعقد المؤتمرات والندوات وورش العمل وتسافر الوفود من بلد إلى بلد إلا أن ما يردم الهوة التي بيننا وبين المادة التراثية عزيز المنال، فهي في كل يوم تتسع باتساع وامتداد الزمن فما زالت المادة لم تجمع، ولم تدون أو تسجل، ولم تؤرشف، ولم توثق، وبالطبع لم تتهيأ المادة لتدرس. ومن سنة إلى أخرى تضيع هذه المادة بفقدان مصادرها واندثار بقاياها فمن دون جمع هذه المادة كيف يمكن تمكين وجدان الجيل من قيمها ؟
سؤال قديم قيل وكرر مئات المرات.

أليس الاستلهام الفني أداة من أدوات التواصل مع المادة التراثية؟ كيف يمكن لمبدع أن يستلهم حكاية أو يتمثل رمزا أو مثلا من الأمثال أو نصا شعريا أو ينسج على أغنية حدثا فنيا جديدا يربط المادة التراثية الآتية من زمن بعيد بزمن حاضر إن لم تكن بين يديه هذه المادة بتنوعها مسجلة ومدونة ومحفوظة ؟ إذن قضيتنا الأساس منذ أكثر من قرن من الزمان هي قضية جمع المادة التراثية حسب الأصول العلمية المتعارف عليها أكاديميا. لاشك أن هناك جهودا رسمية وأهلية وفردية قامت بأدوار في الجمع والتسجيل والتدوين والنشر إلا أنها جهود قاصرة ومحدودة مرتبطة بظروفها الخاصة وبمحدودية وعدم شمولية ما تقوم به قياسا باتساع هذا الميدان وبتنوع ما يحتويه من مواد في بيئات متعددة.
ما يزال كل الوطن العربي يراوح خطوه فيما يخص جمع المادة التراثية، فما الذي يمكن فعله والحالة هذه لردم الهوة ما بين الثقافة الشعبية وأجيالنا الجديدة ؟
لقد كنت قريبا بصفة شخصية من تجربة جديدة في هذا المجال لم تتضح نتائجها بعد.
فالبحرين شأنها شأن باقي الدول العربية لم تجمع ولم تدون ولم توثق إلا القليل القليل من ثقافتها الشعبية لكنها خطت مؤخرا خطوة تركت علامة في هذا المسار. فقد أدخلت وزارة التربية والتعليم (الثقافة الشعبية) كمادة اختيارية في المنهج الدراسي لطلبة وطالبات الصفوف الثانوية قبل ثلاث سنوات، وذلك في خمس مدارس بنين وخمس مدارس بنات على سبيل التجربة. سبقها

تأهيل مجموعة من المدرسين والمدرسات لتولي إعطاء دروس مفتوحة حول ماهية ومعنى الثقافة الشعبية ومكوناتها ومصادرها وذلك بصورة أولية فكانت النتائج طيبة، إذ فاق إقبال الطلبة والطالبات على اختيار المادة كل التوقعات فتوسعت الوزارة في تعميم التجربة لتشمل عشر مدارس وفي السنة التالية ضوعف العدد إلى أن أدخلت هذه المادة ضمن مناهج التربية بمدارس البحرين قاطبة.

هذه التجربة تعطينا دلالة على أن المادة التراثية مادة جديدة بالنسبة إلى الطفل وهي مشوقة في حالة الكشف الذاتي عنها، حيث يقوم الطالب بمساعدة الأم أو الجدة في التعرف على حكاية شعبية وتدوينها أو التعرف على قصة مثل شعبي أو القرب من نص شعري أو أداء حركي ضمن أغنية جماعية، هذا السعي الذي يبذله الطفل في الوصول إلى المادة التراثية ونجاحه في القرب منها يوازي في مخيلته عملية الاستلهام الإبداعي لدى كبار الفنانين لما للطفل من خيال مجنح قد يفوق كل تصوراتنا.

إن تمكين وجدان الطفل من القيم التراثية عملية تربوية في الدرجة الأولى تبدأ من البيت وتستمر في نموها عبر المدرسة وتلعب الأعمال الفنية التي تستلهم جوانب ثقافتنا الشعبية دورا مهما في إعطاء صورة عن مظاهر هذه الثقافة ومعطياتها فمسلسل (درب الزلق) للفنان عبد الحسين عبد الرضا وسعد الفرج أقرب ما يتبادر إلى الذهن كعمل فني درامي أعطى صورة استلهامية لطبيعة الحياة بالكويت والخليج العربي قبل اكتشاف النفط، مما يؤكد الدور الملقى على عاتق المبدعين للإسهام في هذه العملية المتعددة الأطراف.

ومن هنا يمكننا أن نخلص إلى أن تمكين القيم التراثية من وجدان الجيل عملية تأسيسية صعبة لكنها ليست مستحيلة في ظل إرادة سياسية وعزيمة تربوية مخلصة إن سارت حسب رؤية واضحة وخطة مبرمجة. وما تطرحه هذه الورقة بإيجاز هو فاتحة باب للحوار والمناقشة حتى يغني ما تفتقر إليه.

ورقة عمل قدمت إلى ورشة «التراث الثقافي في الوطن العربي من الحماية إلى التوظيف» - الدوحة 14 مايو 2012

تنشر هنا بإذن خاص من المنظمين

علي عبدالله خليفة
البحرين

أشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية



تمثل السيرة الشعبية عالما إبداعيا فسيحا ورحبا؛ وذلك لما امتلكته من خصوصيات ومزايا فنية وشكلية ومضمونية، سهلت لها استقطاب العديد من الأشكال الفنية والأدبية في حركة تناغم وتفاعل سلسلة مرنة لا يمكن فهم فوارقها ومزاياها إلا من خلال النظرة المتفحصة الناقدة الدقيقة.

1 - السيرة الشعبية وأفق الرواية :

إن السير الشعبية العربية نشأت في ظروف صعبة وعاشت حياة أكثر صعوبة لارتباطها بحياة الناس وتاريخهم وحضارتهم وامتداداتهم الاجتماعية والثقافية؛ لذلك وجدنا السير تنطلق من شخصية بطلة نافذة في وجدان المجتمع العربي بأخلاقها النبيلة وفروسيتها وبطولتها وغيرها من المزايا والصفات التي تحرص السيرة على نقلها وغرسها في نفوس المتلقين، ولتحقيق أهداف السيرة المتعددة، ومنها هدف إيجاد النموذج القدوة في المجتمع العربي عمد رواتها إلى الاستعانة بجملة من الفنون والعلوم التي أعطت لنصوص السيرة المصداقية والقابلية، ولعل أهم تلك العلوم التاريخ والأنساب، ومن أبرز الفنون الشعر والخطابة والتراسل...الخ وهي مجتمعة تشكل كيان السيرة، وبسبب هذا الزخم الهائل من العلوم والفنون أضحت السيرة عند بعض الباحثين النواة الأولى والحقيقية لفن الرواية في الأدب العربي، ومهما اتفقنا أو اختلفنا حول هذا الطرح المعرفي فإننا نتساءل :

هل يمكن فعلا عد السيرة الشعبية مرحلة من مراحل ظهور وتطور الرواية العربية؟

إن من أبرز من كتب في هذا الموضوع وأولاه عناية خاصة نجد الباحث فاروق خورشيد في أغلب أعماله، ولعل أبرزها وأدقها كتابه - الرواية العربية في مرحلة التجميع - حيث قدم من خلاله مجموعة من المقترحات والآراء والحجج التي تؤكد حسبه أبوة السيرة الشعبية للرواية

العربية، فإذا كانت الرواية الحديثة تتخذ من حياة الناس مادة للإبداع جاعلة من أبطالها يعملون جاهدين لتحقيق حلم الفئات الكادحة والمسحوقة من بني جنسهم فإن السيرة الشعبية سبقت في هذا المضمار الرواية، بل هي من حملت هموم الكادحين والمهمشين من الناس حتى همشت هي أيضا بتهميشهم، إن تلك القضايا الإنسانية التي حملتها السيرة الشعبية العربية قديما تحملها الرواية العربية الحديثة وإن بمفاهيم ومضامين مختلفة لكنها تخرج من مشكاة واحدة، فظهور السيرة الشعبية والرواية العربية الحديثة كان بسبب المظالم الخارجية والداخلية، وبسبب الاستعمار والضعف والتردي الذي آلت إليه الأمة العربية « ازدهرت السيرة الشعبية في زمن كان الناس أحوج ما يكونون إلى القوة والبطولة في العصر المملوكي الذي شهد اجتياحات المغول والإفرنج الرهيبة واستبداد سلاطين المماليك القاسي» ومن الأسباب العامل النفسي الباحث عن شحذ الهمم وتقوية العزائم وبث روح الحياة في النفوس العربية للرد على الظالمين والمعتدين، ولقد كانت السيرة الشعبية المتنفس الرحب للشعوب العربية في تلك الفترة كما أن الرواية تمثل المتنفس الأرحب للشعوب العربية في هذا العصر.

2 - متون السيرة الشعبية من التعالق النصي إلى التفاعل النصي :

المتأمل لمتون سيرنا الشعبية العربية يجدها تكتنز كما هائلا من النصوص الغريبة عن بنيتها الشكلية وذلك لأنها مستمدة من أجناس وأشكال أدبية وتعبيرية أخرى كثير منها يختلف بالكلية عن البنية الفنية والشكلية للسيرة الشعبية، غير أن المرونة التي تميزت بها السيرة الشعبية وبخاصة في ناحيتها الشكلية جعلها تتقبل تلك النصوص تقبلا فنيا، وكأنها من جنسها وفصيلتها، هذا التداخل أو بالمصطلح النقدي الدقيق التفاعل النصي داخل إذ تمثل الأشعار hyper texte ونص لاحق hypo texte السيرة الشعبية يقوم على نص سابق والحكم والمراسلات والخطب والأمثال والألغاز من النصوص السابقة في الوجود على السيرة ثم عمدت هذه الأخيرة إليها فضمتها ووظفتها فنيا لتخدمنها شكلا ومضمونا، محققة بها أهدافها الخطابية والإبداعية والإرسالية والإقناعية والتواصلية.

إن ظاهرة التعالق النصي داخل السير الشعبية العربية مرتبطة بعلاقة الاحتكاك الثقافي والتمازج الفني بين الأشكال التعبيرية التي دأب عليها المبدع العربي، وهذه الظاهرة أنتجت في ميدان النقد ما يعرف بالتفاعل النصي، ولما تتبعنا الظاهرة في سيرنا الشعبية وجدنا السمة الغالبة على التفاعلات النصية تندرج تحت

الصنف الثاني الذي حدده الباحث سعيد يقطين باسم التفاعل النصي العام «ويبرز فيما يقيمه نص ما من علاقات مع نصوص كثيرة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط»، فهذه الممارسة الفنية الواعية لجأ إليها مبدع السيرة الشعبية ليؤكد للمتلقي سعة ثقافته من ناحية ومقدرته الفنية على صياغة النص الأدبي في شكله التعبيري مرورا بالتفاعل مع نصوص أخرى من أشكال تعبيرية وأجناس أدبية تختلف عنه تماما من ناحية البنية الشكلية متخذا من الأنواع التالية :

المناصة، التناص، الميتانص طريقا مسهلا لحدوث التحول الفني.

يمثل التعلق النصي داخل متون السيرة الشعبية العربية نوعا خاصا من أنواع التفاعل النصي، وهذه الممارسة التي تنتقل فيها السيرة الشعبية من التعلق النصي إلى التفاعل النصي تنضبط في مظاهر التناص المحددة في :

المحاكاة، التحول، المعارضة، وبهذا يصبح استخدام السيرة كإطار يساعدنا في دراسة « أشد مشكلات التطور وضوحا وأدقها في تاريخ الأدب - النمو، النضج، والانحطاط - الممكن في فن الكاتب، كما أن فن السيرة أيضا يجمع مواد تصلح للإجابة عن أسئلة أخرى في تاريخ الأدب، كمطالعات الشاعر واتصالاته الشخصية بأهل الأدب، وأسفاره، والأرياف والمدن التي رآها وعاش فيها: وكلها أسئلة قد تلقي الضوء على التاريخ الأدبي؛ أي على التراث الذي وضع فيه والتأثيرات التي صاغته، والمواد التي نشر بها .

إن إنتاجية السير الشعبية خضعت منذ البداية إلى ثقافة مركزية هيمنت على الحركة الإبداعية العربية، والتي وصلت في مرحلة من تاريخها الممدد في الزمان والمكان إلى الضعف والتكرار، فكانت السيرة الشعبية المنقذ المعرفي والثقافي الذي خرجت من خلاله الإبداعات العربية من فترة الركود والترهل الثقافي إلى حركية إبداعية جديدة تنطلق من ثقافة الهامش لتغذي وتقوي بها ثقافة المركز؛ لأن السيرة الشعبية امتلكت خاصية الاحتواء لثقافات الأمم المتعددة والتي حملتها أشكال وأجناس وأنماط تعبيرية تشكلت مع تنوع واختلاف ثقافات الأمم المنصهرة في المجتمع العربي. إن تداخل الأجناس الأدبية والأشكال التعبيرية داخل السير الشعبية لا يعني البتة الذوبان ، أو إلغاء الحدود الفاصلة بين شكل وآخر أو بين جنس وآخر، وإنما يبقى كل واحد محافظا على أدواته الخاصة به وعلى حدوده المميزة له والمحققة لتفرده واستقلاليته، فالتداخل يتم من الناحية الفنية محدثا تنوعا وثراء داخل السيرة الشعبية شكلا ومضمونا.

3 - الأشكال التعبيرية المساهمة في بنية السيرة الشعبية :

تعد السير الشعبية من أكثر الأشكال التعبيرية في الأدب الشعبي انفتاحا على بقية أشكال التعبير سواء النثرية أو الشعرية، كما تعد من أكثرها توظيفا لها، ولهذا حاولنا في هذا الموضوع تتبع أهم تلك الأشكال التعبيرية ورودا داخل السير الشعبية من مثل سيرة عنترة بن شداد، سيرة سيف بن ذي يزن، سيرة الزير سالم، سيرة الأميرة ذات الهمة، سيرة علي الزيبق، السيرة الهلالية، سيرة حمزة البهلوان، سيرة الظاهر بيبرس...الخ وغيرها من السير الشعبية العربية التي ارتبطت مضامينها بشخصيات إسلامية وغير إسلامية، وانفتحت عليها في حركة إبداعية قلما نجد لها مثيلا في بقية الفنون والآداب الأخرى كالمسرح والشعر مثلا ، فمن أهم الأشكال التعبيرية التي ساهمت في بنية السيرة الشعبية نجد:

1- الشعر :

إن المتصفح لمتون السير الشعبية يلاحظ أنه لا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها من بيت أو أبيات أو حتى قصائد كاملة من الشعر بضربيه الفصيح والشعبي، وفي هذا المقام يتبادر إلى أذهاننا الأسئلة التالية: لماذا يلجأ مبدع السيرة الشعبية إلى الشعر ويضمنه نصوصه النثرية؟ وهل من الصنعة الفنية أن يشترك الشعر والنثر في هيكل واحد؟ ألا يعد ذلك إخلالا فنيا؟ أم أن العملية برمتها لا تعدو أن تكون محاولة من المبدع لإظهار عبقريته وموهبته في الحفظ والاستشهاد؟ هذه

الأسئلة في حد ذاتها تدفعنا لطرح الأسئلة التالية أيضا: هل نصوص السيرة الشعبية وجدت أولا شعرا ثم تحول بعضها نثرا عملا بمقولة أسبقية الشعر على النثر؟ أم أن الممارسة الإبداعية النثرية بحجم نصوص السيرة دخيلة على الثقافة العربية التي هي ثقافة شعرية جعلت المبدع يلجأ إلى التنويع لغلبة الثقافة الأصل / ثقافة المركز / ممثلة في الشعر على ثقافة الفرع / الوافدة / النثر؟ أم أن العملية برمتها لا تعدو أن تكون مقدرة فنية وإبداعية من منتج السيرة الشعبية في تليين وتكييف النصوص النثرية إلى نصوص شعرية والنصوص الشعرية إلى نصوص نثرية؟ قد تكون في تلك الأسئلة إجابات عن بعضها، لكن المؤكد أن السيرة الشعبية بحكم خصوصيتها العامة «تتميز السيرة الشعبية بأنها فن مستقل بذاته له قواعده وأصوله، وله بناؤه الفني الخاص به، وله أهدافه الفنية والاجتماعية والسياسية التي استقل بها وتميز»، وبما أن المسألة مرتبطة بحضور تلك النصوص الشعرية داخل السيرة الشعبية مما تحولت الظاهرة إلى ميزة وخاصية من خصائص البنية الفنية والشكلية للسيرة،هذا التداخل والتماهي بين النثري والشعري هو ما عرف في النقد الحديث بالتناص والذي يلخص مفهومه في : «أن يتضمن نص ما – روائي أو غير روائي – نصا آخر بحيث يؤدي وجود النصين معا إلى إحداث عدد من الإحالات الإضافية إلى خارج النص الأصلي وإشاعة عدد من الأجواء والمناخات الجديدة التي يعجز عن إشاعتها بمفرده، أو تكون إشاعتها دون القوة المرجوة ما لم تتم الاستعانة بالنص المتضمن»، إذا كانت الظاهرة تفسر نقديا على أنها تناص، فهل يمكن أن تفسر ثقافيا على انها المركز والسلطة للثقافة الشعرية على الثقافة النثرية؟ وبخاصة إذا عرفنا أن السيرة الشعبية في ظهورها لم تكن بعيدة عن العصور الثقافية العربية الأولى – نقصد بالعصور الثقافية الأولى عصور هيمنة الثقافة العربية بكل مكوناتها منها الشعر على الثقافات الأخرى الوافدة مع الأمم غير العربية– بمعنى أن الشعر ديوان العرب وسجل علومها وفنونها، وبما أنه الثقافة الأصلية المعبرة عن الهوية الأدبية للعرب، فإنهم من خلال تلك المنطلقات والخصوصيات نظروا إلى النثر كفن من الفنون الوافدة والجديدة التي بدأت تحاصر ثقافتهم الأصلية المعبرة عن الهوية الأدبية للعرب، وبدل الاستسلام والذوبان فيه تعامل العربي معه وفق حنكته المعرفية مطوعا النثر للشعر والشعر للنثر في واحدة تعد من أكبر وأهم الحركات الثقافية في تاريخ الأدب العربي ونعني بذلك فن السيرة الشعبية « فالسيرة الشعبية خاصية أدبية إسلامية بالدرجة الأولى؛ لأنها عبرت عن مراحل التجمع العربي أولا، ثم الإسلامي بعد ذلك في مواجهة الأخطار الخارجية التي هددت الوجود الحضاري الإسلامي تهديدا حربيا مباشرا، أو تهديدا اقتصاديا وثقافيا مؤثرا وفعالا» لقد احتفت السيرة الشعبية بالشعر توظيفا وتضمينا مستهدفة من وراء ذلك جملة من الأهداف الفنية والشكلية في عملية هندسة بناء السيرة، وقد وجدنا حالات الحضور الشعري داخل السيرة الشعبية تجسدت في الأشكال التالية:

أ- شعر حالة التعريف بالذات وتقديمها للعدو في مواجهات المبارزة والحرب :

وهذه الحالة تعممت في كل السير الشعبية العربية التي تقدم أخبار المبارزة بين الأبطال أو الحروب بين جيوش الخير والشر، وهذه الميزة متأصلة في الثقافة العربية المكتسبة من المواجهات الشعرية قبل مواجهة الضرب بالسيف، ومن الأمثلة الشعرية ما جاء في سيرة الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه في قوله :

«أنا علي البطل المنتخب

عند القتال الرجال أغلب

وأخذل الكفار عند قتالهم

واليوم تعلم قتالي يا مرحب

وأعزل رأسك عن جثتك

والدم من المفاصل يسكب

كم فارس عند اللقاء أهلكته

ولا يبقى فوق الخيول يركب »

وهذا عنترة بن شداد يستفز خصمه مبادرا داعيا إياه إلى القتال والمبارزة :

« ألا أيها المغرور بين العوالم
أتتك كئوس الموت في حد صارمي
أنا عنتر العبسي قسورة الدغما
مبيد الأعادي : عربها والأعاجم
فابشر فهذا اليوم تبقى مجندلا
وتبقى طريحا للنسور القشاعم »

وقوله معرفا بنفسه :

« ينادونني في السلم يا بن زبيبة
وعند صدام الخيل يا بن الأطايب »

وهذه الأميرة ذات الهمة تقدم ابنها محمد البطال غير مكترثة بلونه مادام بطلا يحمي الحمى ويصون الأعراض والأوطان :

« كم للإمام أبو الرضا من قصة
مشكلة حل لها إشكالها
حتى أقرت ألسن القوم أنه
لولاه ما حل بها كما لها
قد أَضمروا يا صاح قتلي معشري
وأوعدوني بالردى أقيالها
وعايروني أن ابني أسود
ثم رموني بالخنا أنذالها»

كثيرة هي المواقف الشعرية التي أتت بها السيرة الشعبية لإبراز أبطالها، ويمكن في هذا المجال العودة بصفة خاصة إلى سيرة عنترة بن شداد وسيرة الأميرة ذات الهمة وسيرة الملك الظاهر بيبرس، وسيرة حمزة البهلوان، وسيرة الزير سالم، فهذه السير تحتوى كما هائلا من التقديمات الشعرية للأبطال وقد أوردتها السيرة الشعبية على لسان كل الشخصيات المتحاربة سواء من الإنس أو الجن، أو من الشياطين والعفاريت، فكلها تساوت في هذا الغرض الشعري الحماسي الوصفي المخلد لأسماء وأفعال الأبطال.

ب- شعر المدح:

ونجد السيرة الشعبية تحتفي بهذا النوع من الشعر لمكانته في الثقافة العربية ونفسية الإنسان العربي، لكن حضوره مقارنة بالنوع الذي سبقه كان أقل، فمن الأمثلة على ذلك ما نقلته سيرة الإمام علي بن أبي طالب في مقالة لعمرو بن أمية الضمري رسول رسول الله صلى الله عليه وسلم للملك الغطريف:

« قد انطلق اللسان أبيات شعري
يقول لك يا ملك الزمان
يا مقمع الأبطال بكل حرب
يا أكرم من حاتم في الزمان
وإني شيخ خائف ظمئا حقا
فجد علي يا ملك الزمان»

ج- شعر الوصف :

من الأغراض الشعرية التي لجأ إليها مبدع السيرة الشعبية، وذلك إما في ساحات الوغى أو في حالات السلم، وللوصف في السيرة وظيفة الاستلقاء والراحة للراوي من جهة والمشاركة الوجدانية والتخيلية للمتلقي، والوصف في السيرة تعدى الأشخاص إلى الأمكنة والبلدان، لما يتداخل الشعر الوصفي بالمقاطع النثرية يحدث نوع من التآلف الجمالي والفني الذي يمنح للنص السيري القوة والاستمرارية، وهذا المثال يؤكد ما قلناه : «ولم يزل سائرا إلى أن وصل مقلقل وقال أيها الأمير إن الذي جاء لأجل نصرتهم وهو نبيهم محمد بن عبد الله الذي أنزل عليه القرآن وأمر بإظهار الإسلام، وأنا أقول ما بقي لنا عليهما طاعة لأنني لما سمعت بذكر هذا الرجل ذهب فؤادي «ويعقب بالنص الشعري مبينا ومجليا الصورة أكثر فيقول:

«أتاكم رسول الله بالخيل والقنا
كأنهم في السير مثل غمام
كتائب جند الله فوق جياده
من الطير قد ضعفت لهن حسام
أسود الوغى لا يفزعون من اللقاء
فيا ويل أعداء النبي السامي
عليه صلاة الله ما لاح بارق
وما غرد القمري وناح حمام»

كما وجدنا داخل متون السير الشعبية العربية حالات أخرى للتفاعل الشعري مع النثري منها ما

كان دالا على الحوارات مع الشخصيات المكونة للسيرة، ومنها ما كان حوارا داخليا يصدر من الشخصية ذاتها، وهذا النوع من الحوارات يطلق عليه المونولوج، :كما وجدنا حالات للتعالق الشعري جاء في صور التعقيب على الأحداث والوقائع كقول راوي سيرة الملك الظاهر بيبرس:

«...ولكل زمان دولة ورجال، والأقدار تلعب بالناس كما تشاء أحسنت ظنك بالأيام إذ أحسنت ولم تخف سوء ما يأتي به القدر وسالمتك الليالي فاغتررت بها وعند صفو الليالي يحدث الكدر»

وأغلب الحالات التي يدخل بها الراوي السيرة الشعبية تكون على لسان شخصيات أخرى وبخاصة منها الشخصيات الشاعرة.

إن السيرة الشعبية اهتمت بالشعر لما فيه من قوة على الوصف ودقة على التعبير، وما تركيز السيرة الشعبية على الشعر إلا دليلا على الارتباط بالثقافة العربية الأصيلة الممثلة في الشعر، وهي ظاهرة ليست حكرا على النصوص الإبداعية بل حتى النصوص التعليمية والعلمية والفقهية عمدت إلى النصوص الشعرية فوظفتها لتقريب مسائلها من الأفهام « ظاهرة الشعر في الرواية ظاهرة لا تقتصر على السير الشعبية، إنما نجدها شائعة في كل الكتب القديمة التي تهتم بالتاريخ والفقه كسيرة ابن هشام، وتاريخ الطبري، وكذلك في بعض فنون القصص العربي القديم مثل : المقامات، وقصص ألف ليلة وليلة» كما يؤدي الشعر داخل نصوص السيرة الشعبية مقوما رئيسيا في البناء الفني، كما لاحظنا ورود الشعر على ألسنة كل الطبقات والفئات الاجتماعية والثقافية والسياسية والأدبية، لذا لا يمكن عد تلك الأشعار حشوا أو ضربا من سقط المتاع « وهكذا اتضح أن الشعر في السيرة لم يأت حشوا؛ إنما كان موظفا على مستويين : مستوى البناء القصصي، ومستوى الإنشاد الشفاهي الذي يرتبط بالجماهير وما يحققه لهم من معرفة ولذة وطرب، كما أننا نجد له دورا مهما في هذا البناء الأسطوري الذي يأتي بالغريب والعجيب، وهو الإيهام بواقعية هذه الأحداث الغريبة عن طريق الشعر الذي قيل في وصفها، والشعر الذي قيل في لحظات انفعال الشخصيات بالأماكن الأسطورية، والحوار الشعري الذي برز في لحظات القتال بين الأبطال« ، كما أتاح الشعر لراوي السيرة الشعبية حرية التصوير ويعطيه الفرصة للخروج من التقرير النثري الذي يثبت الوصف إلى التصوير الشعري الذي يجسد المشاهد ويجعلها أكثر حركية وحيوية.

ما يلاحظ على السير الشعبية أنها وظفت الشعر بصور متنوعة جمعت بين البيت والبيتين والقصيدة والمقطوعة والمطولات، كما تجدر الإشارة إلى أن السيرة الهلالية تعد السيرة الشعبية العربية الوحيدة التي جاءت شعرا، والشعر في السيرة الشعبية يأتي أحيانا على لسان البطل نفسه، أو يدخل به الراوي متخفيا أو ظاهرا بحسب المواقف والسياقات، كما نلاحظ على تلك الأشعار التنوع بين القوة والضعف وبين الفصاحة والعامية، ويبقى الشعر في السيرة الشعبية ركيزة مهمة من ركائز بنائها الفني والشكلي، وهو علامة على الثقافة الواسعة للرواة والمبدعين « ووجود الشعر دليل على اطلاع مؤلفي السيرة على ديوان العرب ؛ بل هو دليل على أن من تعرضوا لكتابة السير كانوا من أكثر الناس ثقافة في أدبهم ومأثورهم ؛ إذ كانت هذه السير مجالا لإبراز هذه الثقافة الشاملة التي لا تكتفي بالإلمام بالجوانب الهامة التاريخية والاجتماعية والبيئية لموطن السيرة وأحداثها»

2- فن التراسل والمكاتبات :

هذا الشكل التعبيري وظفته السيرة الشعبية العربية لتؤكد استمراريتها في الثقافة العربية الأصيلة ؛ تلك الثقافة المبنية على فن الرسائل والخطابات المتبادلة بين القادة والأمراء والوزراء والكتاب والمثقفين بصفة عامة، وهي ثقافة تهدف إلى التواصل الاجتماعي من ناحية ومعرفة أخبار وأحوال المخاطب من جهة أخرى، كما تحمل عبارات الرد أو التهديد إذا كانت موجهة للخصم.

وإذا كان فن التراسل قديما في الثقافة العربية فإنه استقر واستقل بذاته في العهد العباسي، ولا يمكن في هذا الإطار نسيان مؤسس هذا الفن (عبد الحميد الكاتب)، وبنظرة فاحصة على الرسائل والمخاطبات الواردة في متون السير الشعبية العربية نجدها قد أدت وظيفة فنية تنوعية ما بين نوعين من الخطابات : خطاب أدبي هيكله السيرة، وخطاب سلطوي هيكله ومضمونه الرسالة أو الخطاب، وبين الخطابين لاحظنا تنوعا وثراء في الأساليب الأدبية والفنية، كما تنوعت السياقات والأهداف بتنوع الحياة الاجتماعية والثقافية المنظمة والقائمة على نظام مؤسساتي أساسه احترام الرسل.

إن الرسائل التي تضمنتها السير الشعبية جاءت على شكل مكاتيب وخطابات مختصرة بليغة، صادرة من أعلى هرم السلطة إلى القاعدة، أو إلى من هم في المراتب والمنازل ذاتها لكنهم من ديانات وثقافات وأوطان أخرى، فمنها ما صدر من الرسول صلى الله عليه وسلم إلى قادة الجند من المسلمين، أو إلى حكام وملوك الشعوب غير الإسلامية، ومنها ما كان من أبطال السير كعنترة وحمزة البهلوان والزير سالم والملك الظاهر بيبرس وغيرهم من الأبطال إلى أعدائهم ومعارضيهم.

إن الرسائل والمكاتبات أنتجت معرفة ثقافية متناقضة قوامها :

الإيمان ضد الكفر، الخير ضد الشر، كما أدت وظيفة توثيقية أعطت لنصوص السيرة المصداقية والواقعية التاريخية، وللفنية الوظيفية أصبح من الصعوبة بمكان أن نفرق بين الرسائل ومتون السيرة، وبهذا الالتحام والتعلق النصي تكون ظاهرة التوظيف قد ارتقت بالنص وسياقاته إلى المستوى الذي تتطلبه فنية وأدبية السيرة، كما أنها تعني « وجود متسع من الاستقبال لا يتحدد بالباث أو المرسل، أو المستقبل والمرسل إليه، ولهذا ينبغي ألا نغفل المتلقي الضمني الذي يقيم في واقع المجالس كما يقيم في ذهن باث الرسالة « ،إن الرسائل والخطابات التي تمت في الماضي وفي سياقات ومجالس خاصة لما تستحضرها السيرة الشعبية تجعل من المتلقي يتفاعل معها وكأنه حضرها فعلا ،ومن أمثلة فن التراسل والمكاتبات نذكر: « نهض من وسطهم حبر من أحبارهم وكتب كتابا إلى النبي صلى الله عليه وسلم وهو يقول: يا محمد نحن أرسلنا لقتلك وقتل ابن عمك علي، والذي قال عليه جحاش هو الصحيح وترسل تهددنا بقولك لا تقعدوا في مدينة خيبر، وتقول ارحلوا منها وإن لم ترحلوا منها أتيناكم بجنود وأبطال، أسرع أنت إلينا الآن بجنودك وأبطالك وإن لم تجئنا جئناك إلى مدينة يثرب، «كما وجدنا مراسلات بين الزير سالم ومرة والد جساس، وبين الظاهر بيبرس في سيرته وقادة الصليبيين من جهة، وجمال الدين شيحة من جهة ثانية « وأعطاه غلامه الكتاب ففضه وقرأه وإذ خطابا من ملك جنوا إلى بين أيادي أبونا جوان اعلم أنني أرسلت بنتي تزور القيامة وتعود بالسلامة فأخذها معروف وبنجني وأخذني إلى السلطان وما نابني إلا ضياع بنتي وأنت أيضا أخذت مني خزنة مال ولكن وحق ديني إن لم تبعث من يسرق بنتي وترسلها إلي عندي وإلا أرسل إلى ملك المسلمين كتابا وأعلمه بحقيقة حالك وأخليه يسفك دمك ويأخذ مالك» ، وكثيرة هي نصوص المراسلات التي تعج بها متون السير الشعبية العربية والتي أدت وظائف مختلفة ما بين الفنية والتعليمية القائمة على صيغتين تلقينيتين:الصيغة الأولى تمثلت في النصوص المكتوبة والصادرة من صاحب الرسالة أو الكتاب إلى المخاطب، والوسيط في العملية هو الرسول، والصيغة الثانية تمثلت في النصوص المروية مشافهة المتلفظ بها من قبل الراوي أمام جمهور المتلقين، وكأن مبدع السيرة الشعبية أراد إشراك القارئ والمستمع في عصر ومكان تلك المعلومات جاعلا من المقام سيدا في إحداث الأثر المرجو من الرسالة أو الخطاب، هذا البوح من المبدع يتوافق تماما مع فن السيرة والتي تعني في الأخير إظهار الأثر ليقتدي به ويتبعه الآخرون.

3 - فن الخطابة:

الخطابة من الفنون النثرية العربية التقليدية التي عرفها العرب في جاهليتهم وتطورت في العصور

الإسلامية، ولم يكن مبدع السيرة الشعبية غريبا عن الكيان العربي ثقافيا لذا لا غرابة أن نجده وظف الخطابة في نصوصه، وبخاصة إذا علمنا أن الكثير من المواقف داخل السيرة تستدعي فن الخطابة وبخاصة ما تعلق منها بحالات الحروب، والتحميس والتحفيز للجيوش المتحاربة أو لرفع همم الناس، أو لرد أباطيل وأراجيف المرجفين داخل الصف العربي، فالخطابة وظفها مبدع السيرة الشعبية كسلاح ثقافي ونفسي ولساني لدفع الناس للالتفاف حول أبطالهم وقضاياهم المصيرية في مواجهة العدو الخارجي والداخلي.

وللخطابة في أدب السيرة الشعبية حظ وافر؛ وذلك لاشتراكهما في البنية الفنية القائمة أساسا على المشافهة والإنشاد والإلقاء «... وتزدهر الخطابة في الثقافات الشفاهية عادة، وعند الحاجة إلى مخاطبة الآخرين مباشرة»، ومن الأمثلة على فن الخطابة نذكر : «فلما أن تكامل المسجد بأهله من الأنصار والمهاجرين رضي الله عنهم، قال : فعند ذلك صعد النبي صلى الله عليه وسلم على المنبر وقد خطب خطبة بالغة وذكر الأنبياء فصلى عليهم، وقد ذكر نفسه الطيبة فصلى عليها، ثم قال معاشر الناس رحمكم الله : اعلموا أن الملك الغطريف قد عزم على حربنا وقتالنا وقد جمع عساكره وفرسانه فما تقولون أيها السادات الكرام وأهل الفضل والإنعام...»

والخطابة في حالات التحفيز للحرب والتهديد والتخويف من الفرقة والشقاق تتسم بالقوة اللفظية، وهذا طبيعي بذاته لارتباط الخطابة في السيرة الشعبية بحالات الحرب، فالسيرة الشعبية في هذا التوظيف / التعالق والتفاعل النصي / استثمرت في الثقافة العربية المركزية وأدمجتها في الثقافة العربية الهامشية ؛ ونعني بثقافة المركز / فن الخطابة كفن عربي فصيح ورسمي / وبالثقافة الهامشية / السيرة الشعبية كفن ينتمي إلى أدب الهامش.

4- توظيف الأساطير والحكايات الخرافية :

من الأشكال التعبيرية التي استعانت بها السيرة الشعبية العربية؛ وذلك لما تحمله من أساليب ومضامين وبناء شكلي يتجاوب والسيرة الشعبية، ولما تقدمه من مرونة في تفاعل النصوص،وكذلك لطبيعة أغراضها وأهدافها الفنية والتعليمية والتربوية والترفيهية المتناسقة تماما مع طبيعة وأغراض وأهداف السيرة،كما تمتاز الأسطورة في السيرة الشعبية بطابعها الحكائي ذات البعد الديني الهادفة إلى تفسير الكون ومعنى الحياة، مازجة كل ذلك بالخيال والتقاليد الشعبية من ممارسات فعلية وقولية، ومن هذه المدلولات والمفاهيم يمكن أن تعد سيرة سيف بن ذي يزن من أحفل « السير الشعبية العربية بالعناصر الأسطورية، فعلى الرغم من استنادها المحقق إلى شخصية البطل التاريخية،وتناولها لبعض الأحداث التاريخية التي وقعت بين مصر والحبشة في فترة حكم الملك سيف أرعد فإنها تمزج التاريخ بجو أسطوري- إن جاز هذا التعبير - من أولها إلى آخرها» ،وهذا لا يعني انعدام الأسطورة أو عناصرها في السير العربية الأخرى،وإنما بحكم الجو العام الغالب على سيرة سيف فقد جعل الكثير من الباحثين يعدونها مصدرا هاما للأساطير العربية ومرجعا لا يمكن الاستغناء عنه،وبخاصة تلك العناصر الأسطورية الممثلة في الخوارق والقوة الخارقة للبطل، والوصف الخيالي للكثير من الأماكن والشخصيات، والحضور المكثف لعالم الجن والشياطين والغيلان والمردة والعفاريت...الخ،هذه العناصر تشترك في كثير من موتيفات أساطير الآلهة والخلق والتكوين والحكايات الخرافية،فمن الأمثلة على حضور الأسطورة داخل السيرة: « لأي شيء كلما نقبض على أعدائنا تطلقهم أنت من قبضتنا،فقال له عفاشة : يا ملك الإسلام هذه فيها فوائد كثيرة؛لأنك فتحت سبعة أودية وصاروا على دين الإسلام بعدما كانوا من الكفرة اللئام، وأنا ماسك ذلك الخلاف حتى تفتح البلاد بالإسلام إلى حد سابع قلة من قلل قاف»، فهذا النص مثلا يتحدث عن جبل قاف وهو من الجبال الأسطورية التي

وردت أخبارها في كتب التاريخ والجغرافيا، وأدب العرب، ونسجت حوله الحكايات والأساطير التي شكلت الثقافة العربية والتي منها استلهم مبدع السيرة الشعبية تلك النصوص والأوصاف،وكذلك من الأمكنة الأسطورية التي
احتفت بها السير الشعبية العربية نجد جزر الواق واق، ومدينة النحاس وبيت الله الحرام - مكة - والقصر المشيد وسد مأرب...الخ.

أما عن الحكايات الخرافية فهذا الشكل الأدبي يمثل صلب الأدب الشعبي النثري وبخاصة السير الشعبية وذلك لما تمثله من قوة فنية ومعرفية « إن الحكايات الشعبية بأسرها ومثلها الحكايات الخرافية والأساطير هي بكل تأكيد بقايا المعتقدات الشعبية، كما أنها بقايا تأملات الشعب الحسية وبقايا قواه وخبرته « ، ومع هذا لا يمكن نفي الطابع المختلق فيها والموضوع، فهي من ملح الكلام، وهذا ما أكدته المفاهيم المعجمية، والقواميس وكتب الفلسفة يقول ابن سينا معرفا الخرافة: «الخرافة هو تركيب الأمور والأخلاق بحسب المعتاد للشعراء والموجود فيهم»، وليس بعيدا عن الاتفاق الحاصل تقريبا بين الأسطورة والخرافة بل أننا أحيانا لا نستطيع التفريق بين الاثنين إلا بصعوبة.
لقد اجتهدت السيرة الشعبية العربية في التفاعل الإيجابي مع هذين الشكلين التعبيريين مغلقة الفجوات الفنية والشكلية حتى لا يقع للمتلقي ما يعرف بخرق الأفق، أو صدمة القارئ، لأن الأصل في السير الشعبية خلق مفاصل التواصل بين الأشكال التعبيرية من جهة وبين المبدع والمتلقي من جهة ثانية.

5- توظيف الأمثال :

إذا كانت الأمثال وهي « قول محكي سائر يقصد به تشبيه حال الذي حكى بحال قيل لأجله، وحسب النظام لابد أن تتوفر فيه عناصر أربعة لا تجتمع في غيره من ضروب القول وهي:إيجاز اللفظ،إصابة المعنى،جودة التشبيه،حسن الكناية»، فإنها في السيرة الشعبية خير من جسد هذا المفهوم، فكثيرة هي المواقف التي تستشهد فيها شخصيات السير الشعبية العربية بالأمثال العربية الفصيحة وغير الفصيحة، معطية لنا بذلك انطباعا حسنا على الثقافة التي يتسم بها رواة السير الشعبية، وبما أن الأمثال من الطرق والوسائل التربوية والتعليمية التي اكتنزت تجارب الأسلاف فقد اهتم بها الكثير من فطاحلة أدبنا العربي منهم على سبيل الذكر: أبو عبيد والمفضل بن سلمة الضبي، وأبو هلال العسكري، وحمزة الأصبهاني، والميداني والزمخشري...الخ
والأمثال عند القلقشندي لا يوجد في كلام العرب ما هو أوجز منها،وبما أن الأمثال في أصلها صيغة شفاهية فالتطور والتغير والتكيف مع البيئات التي تتداوله أمور طبيعية تلازمها، كما أنه من الواضح «أن طبقات المثل تتلاءم مع طبقات الشعب، ومن ثم كانت للطبقة الدنيا،ومثلها للطبقة المتوسطة، وكذلك الطبقة المفكرة»، ولهذا وجدنا الانسجام التام بين نصوص السيرة الشعبية والأمثال، وبين هذه الأخيرة وبين شخصيات السيرة الشعبية، فكلما كان المثل معبرا عن حقيقة الفئة المعبر عنها كان أقرب لعالم السيرة ومعبرا عن التجربة الحياتية التي يراد من خلال السيرة تمريرها وتخليدها وتربية الأجيال عليها، لذا لا تكاد تخلو سيرة من السير الشعبية العربية من ضرب الأمثال، بل يمكن القول لا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها من الأمثال وبخاصة عندما يكون السياق يحمل خطابا أو حوارا،أو حديثا يحمل طابعا تعليميا أو توجيهيا.
إن لجوء مبدع السيرة الشعبية العربية إلى ظاهرة التداخل الفني بين الأشكال التعبيرية،أو ما يعرف بالتفاعل والتعالق النصي بين النصوص المختلفة في الانتماء إلى الشكل التعبيري أو الجنس الأدبي والمتفقة في التفاعل الفني والمضموني،كان من ورائه عدة أهداف منها ما هو رسالي ومنها ما هو فني جمالي،ومنها ما هو تقني محض،لكن الغرض الأكبر والهدف الأبعد التوسل من وراء تلك العملية برمتها الدفع بالعملية الإبداعية إلى خلق دهشة وغرابة المتلقي،محدثا بذلك ما يعرف في نظرية التلقي عند(آيزر) بصدمة المتلقي/

خرق أفق التوقع / تعتمد السيرة الشعبية في توظيف الأشكال التعبيرية المختلفة لإبلاغ وظائفها على ظاهرة التناص؛ والذي يعبر عن الثقافة المعرفية التي يتمتع بها مبدع السيرة الشعبية بفرعيها،ويؤكد على التواصل والاتصال الثقافي بين الراوي والمجتمع الذي أنتج السيرة أو الذي استهلكها ويستهلكها قراءة أو سماعا أو دراسة ونقدا، كل بحسب أهدافه وموقعه،كما أن التفاعل النصي وتداخل الأشكال التعبيرية وتعددها داخل السيرة الشعبية العربية يؤكد لنا مقولة تشكل نصوص السيرة عبر فترات مختلفة ومتعددة من حياة الأمة العربية، وأنها تأثرت في بنيتها وتشكلها بالحياة الأدبية والثقافية التي مارسها الإنسان العربي باختلاف الأزمنة والأمكنة.

تبقى حقيقة في نهاية هذا المقال وجب ذكرها، ومفادها أن التفاعل النصي، أو تداخل وتعدد النصوص داخل السيرة الشعبية يمثل ضعفا فنيا وتفككا نصيا، وبهذا القول قال الباحث عبد الله إبراهيم في أبحاثه حول السردية العربية، فإن البعض الآخر من الباحثين من يرى فيها قوة ومتانة للسيرة وعلامة على مواكبتها للحياة الثقافية والإبداعية العربية، وهذا ما يعطي للسيرة صفة المطاوعة والتفاعل.

لقد كان توظيف تلك الأشكال التعبيرية في شكل ظاهرة مثلها التناص قائما على الرؤية الواضحة والدراية الكافية بالأحداث والأهداف،وعلى معرفة دقيقة بتقنيات الأساليب المتنوعة والموزعة ما بين النثر بضربيه القصير والطويل، والشعر، كما أن ذلك التوظيف لم يلغ خصوصيات السيرة الشعبية شكلا ومضمونا، ولا خصوصيات تلك الأشكال التعبيرية الموظفة داخل السيرة الشعبية بعد هذا الطرح المعرفي يمكننا أن نخلص إلى النتائج التالية:

1- اتساع السيرة الشعبية شكلا ومضمونا بتعدديتها كلما احتوت وضمت أجناسا وأشكالا أدبية وتعبيرية مختلفة ومتنوعة من الشعر والنثر.

2- تنوع مصادر المعرفة في نصوص السيرة الشعبية تاركة للمتلقي حرية الوقوف على مشارف التصديق بكل وقائعها.

3- التأكيد على فكرة التواصل الإبداعي بين الأجناس الأدبية في الأدب الشعبي عموما والسيرة الشعبية خصوصا.

4- حرص المبدع الشعبي نقل معارفه الثقافية المتنوعة للمتلقي مشكلا بذلك تراكمية المعرفة بين الأجيال المتعاقبة.

5- تستند السيرة الشعبية في بنيتها إلى الأشكال التعبيرية المختلفة عنها لكنها المؤدية معها وظيفة تشابكية بين الوحدات الفنية المساهمة في بنية السيرة.

6- تعد السيرة الشعبية من الأدوات والطرق التي ساهمت في المحافظة على الكثير من الأشكال التعبيرية التقليدية التي قل فيها الإنتاج وقل الاهتمام بها، نتيجة ارتباطها بظروف اجتماعية وثقافية وسياسية واقتصادية وأدبية لم يعد لها وجود أو قل وجودها في هذه العصور.

7- تمثل السيرة الشعبية العربية بتعدد أشكالها التعبيرية النموذج الفعلي لما يعرف في الممارسة النقدية الحديثة بتداخل الأجناس الأدبية / الإجناسية / وتخطي الحدود الشكلية والفنية الفاصلة بينها، فالسيرة بهذا أعطت للكثير من الفنون الإبداعية مشروعية التداخل وهذا الفتح وجدناه في الرواية الحديثة على وجه الخصوص.

المراجع والهوامش :

1- طلال حرب: أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1999، ص : 194

2- سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص : 30

3- رينيه ويليك، أوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة الدكتور حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط 1، 1987،ص: 82

4- فاروق خورشيد : أدب السيرة الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان القاهرة، ط 1 1994، ص : 44

5 - صلاح صالح : سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2003، ص : 22

6- فاروق خورشيد: أدب السيرة الشعبية، ص 54 :

7 - مجموع لطيف، مجهول المؤلف ملتزم الطبع التجاني المحمدي صاحب مطبعة ومكتبة المنار، تونس د ط د ت، ص : 20

8- سيرة عنترة بن شداد العبسي، الجزء 2، المطبعة الأدبية، بيروت لبنان، ط 1، 1908، ص : 49

9- المصدر نفسه، ص ن

10- سيرة الأميرة ذات الهمة وولدها عبد الوهاب، المجلد 1، الجزء 7، طبعة مكتبة أحمد حنفي، مصر، د ط، د ت، ص : 39

11- مجموع لطيف، ص : 75

12 - فتوح اليمن المعروف برأس الغول، مجهول المؤلف، طبع على نفقة التجاني المحمدي، مطبعة المنار تونس، د ط، د ت، ص : 26

13 - سيرة الملك الظاهر بيبرس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الرغاية الجزائر، ط1، 1988، ص: 50

14 - خطري عرابي : البنية الأسطورية في سيرة سيف بن ذي يزن، نواره للترجمة والنشر والطبع، الوادي الجديد مصر، ط 1، 1996، ص : 161

15- المرجع السابق نفسه، ص س ن

16 - فاروق خورشيد: أدب السيرة الشعبية، ص: 168

17 - أحمد إبراهيم الهواري : نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة مصر، ط 1 1983، ص : 99

18- أبو الحسن أحمد بن عبد الله بن محمد البكري : قصة سير الإمام علي بن أبي طالب ومحاربته الملك الهضام بن الجحاف وقطعه الحصون السبعة حتى وصل إليه ونصره الله عليه وما جرى له في ذلك من أنواع الطعن والضرب وإظهار البسالة في ميدان الحرب، المكتبة الشعبية بيروت لبنان، د ط، د ت، ص:26

19 - سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص : 138

20 - عبدالله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية،منشورات الاختلاف،الجزائر، ط 2، 2005، ص: 115

21 - قصة سير الإمام علي بن أبي طالب ومحاربته الملك الهضام، ص : 9

22- خطري عرابي:البنية الأسطورية في سيرة سيف بن ذي يزن، نواره للترجمة والنشر مصر، ط 1، 1996، ص : 32

23 - سيرة الملك سيف بن ذي يزن، مكتبة الجمهورية العربية، القاهرة مصر، د ط د ت، ج 4، ص: 274

24 - فريديريك فاين لاين : الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، ص : 20

25- الأخضر جمعي : نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، د ط 1999، ص : 88

26 - عبد الله إبراهيم : التلقي والسياقات الثقافية، ص : 129، 130

27 - رابح العوبي:أنواع النثر الشعبي،منشورات جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، د ط، د ت، ص: 46

28 - آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشروالتوزيع، اللاذقية سوريا، ط 1، 1997، ص : 123

صالح جديد
الجزائر



حيزيه الجزائرية
شهيدة العشق

قد تذهب الأحداث وتبقى آثارها.

أما الذكريات فترسب في أذهان الناس وفي آثار تحتفظ بها الأرض وهل هناك أحفظ من الأرض؟ تطوي السنين والآماد وهي لا تبوح بسرها.

والحب هذا العاتي الجبار[1] الذي يطرق الأبواب بدون إذن، ويفتح القلوب بمفتاحه السحري فتخفق وتحترق.

وقد تثخنها الجراح في كثير من الأحيان.

يأتي فيحملنا بجناحيه إلى حيث يحب أو لا نحب.
ومن هنا تسلل إلى البادية الجزائرية. غربي مدينة «بسكره»[2] بلاد النخيل إلى قرية سيدي خالد[3] وفي برنامجه أن ينسج ملحمة سداها الحب والثأر والحمية وأخيرا الموت
في البادية ينبت الحب كما ينبت النبات الشوكي في أرض قاحلة يخز ويجرح ولا يريد أن يعترف به أحد. حتى يأتي من يحتك به وتكون النهاية. إما الجراح وإما الموت الذي لايحن ولا يرحم:

مجروح في كبدتي بالسوية[4]

جـراحـي خـفـيـه

طـبيب الهــوى

خـانـي وغـرّ بـي

«وحيزيه» الفتاة البدوية التي أخذت من البادية الطهر والصفاء والنقاء. كانت ذات جمال فطري غزال في زي كاعب عربية. أول ما يجذبك إليها عيناها وهي كما قال الشاعر:

عيون ريم المجافيل[5]

في أرض المشاتيل[6]

شارد صعيب المحاصيل

لايجيه نوم القوايل

قعيدة الخيمة لاتخرج منها إلا إلى «السقي». أما قلبها فهو لا يستقر كالبيت الذي يبحث له عن ساكن
وبمرورها على مهل وهي تنوء تحت ثقل قربتها كانت هناك عين تلحظها. ولكنها لا كالعيون إنها تختصر البعيد وتنفذ إلى قلب «حيزيه» وهي لاتستطيع أن تطفئ الحريق بماء قربتها وتعود إلى «الخيمة» ومعها لهيب العشق ومن هنا تبدأ القصة.
إنها قصة واقعية احتضنتها الصحراء ببراحها الواسع وقرية «سيدي خالد» التي كأنها هربت من العمران وجاءت لتسكن في الفجاج الخالية فجاج يسكنها أناس تحكمهم قوانين القبيلة ويرون الحب منكرا ولا يتعاملون معه في زمان غير زماننا هو زمن الحب العفيف والغرام العذري الذي يحترق به الإنسان داخليا ولا يقترب إلى من يحب.
«حيزية» غزالة بسكرة ومتجه العيون التي ترمقها. كانت جميلة من جميلات البادية وجمال البادية فطري ليس به تبرج[7] ولا تزويق هو كما خلقه الله كانت زينتها الوحيدة ظفائرها وشعرها المتهدل على كتفيها فهو كما قال الشاعر:

طايح ممشـــوط[8]

كاسي صدر الجعـارة[9]

كأنه حنـــوت

فتحو سوق العطـارة

أما كحل عينيها فهو من بدع الله الذي أحسن كل شيء صنعا. ووشم الحنة في راحة يدها ورجليها زخارف أبدعها فنان ماهر. وعندما نرجع إلى ذلك الذي كان يتبعها بنظره نعرف أنه «سعيد» ابن عمها الذي كان من فرسان البادية. فهو يتصدى لها عند خروجها، ويلاحظها وهي تمر إلى موارد الماء ولا يبرح قلبه يتعذب من أجلها. وأحست هي بذلك بما أودعه الله فيها من شعور يهفو إلى الحب. وأحب بعضهما الآخر لكن بصمت والصمت نار محرقة تأتي على كل شيء في الداخل فالحب يحتاج إلى البوح لا إلى الصمت وحتى إذا تحدثا فبلغة العيون. البحر الذي يسع الأشجان والأحزان ويغرق فيه العشاق.
ولم تلفت «حيزية» نظر سعيد وحده بل لفتت إليها خيرة شباب « سيدي خالد» فكان كل واحد منهم يتمناها شريكة لحياته.
مفاجأة: وفي يوم من الأيام استيقظت «حيزية» و إذا بعشرات الفرسان على باب خيمتها وقد فرشوا هداياهم أمامها وكانت منوعة وفاخرة فمنهم من أهداها ذهبا والآخر فضة والآخر يجر وراءه ألف رأس من الإبل والغنم. وتقدم إليها الفرسان واحد بعد الآخر... ولكن جوابها كان دائما الرفض المطلق وكانت «حيزية» تعبر الهدايا المفروشة إليها وتنظر إلى سعيد وهو جالس بعيدا عن الخيمة صامتا لا ينطق بكلمة وأخيرا ألجأه الموقف أن يتكلم فقال:
«حيزيه لا أملك مالا ولا ذهبا ولا سلطانا أملك هذا القلب الذي بين جنبي وأهديه إليك على راحة كفي» فقالت له بعد ما ابتسمت « قلبك هذا يا ابن العم يغنيني عن هذه الكنوز ولن أكون إلا لك» وبين عشية وضحاها علمت القبيلة. بما آل إليه الأمر وإلى أين وصل هذا الحب الصامت.

وانتشر الفزع بين أفرادها.واجتمع كبراؤها ليقرروا مصير «حيزية» وسعيد.ولكن صوت الحق انطلق من بعيد مناديا بما شاءه الله:

ياقـوم إن «حيزية» ليس لهـا خيار فيما اختارته إن قلبها هو الذي اختار.وليس لها خيار فيما اختاره قلبها.فدعوها في مسيرتها ولاتتبعوا خطواتها.وما قدره الله يكون:

وأقيمت الأفراح وانطلق صوت البارود وأعدوا جحفتها [10] وانطلقت الزغاريد مدوية:

ومنين صقعوا[11] جحفـتهـا باللملـف[12] والحرير ألـوان

وداروا الـذهب في رقبتـهـا قبـه في جامع السلطـان

وزفت حيزية على هودجها إلى سعيد وكانت ليلتهما من أسعد الليالي التي يحلم بها العشاق والمحبون وإن كان يظهـر الخجل في عيني حيزية البريئتـين و تحمر وجنتاها من شدة الاحتشام وأخذ سعيد بيدها وكانت ترتجف فقالت له:

«أنا خائفة يا سعيد أن يكون كل ما وقع حلما زائلا إن الإيمان لم يدخل إلى قلبي بأننا اجتمعنا وصرنا قرينين يجمعنا الحب وتضمنا السعادة إن الحياة لا تعطي باليمين إلا لتأخذ بالشمال وأخاف على حبنا حتى من النسمات التي تغمر وجوهنا» فقال لها سعيد:

«إنـك يا حيزيـة تتوهمين أشياء ليس هذا وقتهـا إنه وقت الفرح والغبطة والانشـراح إنك قرة عيني وحبـي الذي أسكنته في سويداء قلبي فلماذا نعكر هـذه اللحظات السعيدة بواردات الخواطر التي هي في الغيـب ولا يعلمهـا إلا الله سبحانه وتعالى» ومر الأسبوع الأول من زواج سعيد وحيزية كما يريد المحبون أن يمر وفي اليوم العاشر من زواجهما قالت حيزية لسعيد:

«أتدري إن الموت بدأ يسكنني إني أحس كأنه طائر يطير بجناحيه متجها إلي» فأجابها سعيد:

«لماذا تتحدثين عن الموت ونحن في ساعة وداد وصفاء ألا تعرفين أنه المفرق الوحيد الذي يستطيع أن يبعدنا على بعضنا لا تهتمي بهذه الهواجس وتحدثي عن شيء آخر».

و مضت الأيام والأسابيع وفي اليوم الأربعين من زواجهما وعند رجوع سعيد من العمل وإذا به يرى حيزيـة ممـددة على الفراش وهي تشكو من شـدة الألم وتصيح بصوت عال: «رأسـي سينفجر يا سعيد. الألم يسري في كل جزء من بدني، لم أعد أفرق بين الأبيض والأسود سأفارقك يا سعيد إني أحس بسكرات المـوت وهي تذهب بي يمينا وشمـالا». فقال لها سعيد إنني سأقاومه سأشهـر سيفي في وجهه» يقول ذلك وقلبه يرتجف كطائر مذبوح، فقالت له حيزية: «عدوك جبار يا سعيد لا يستطيع أحد أن يبارزه. وسبحت في عالم آخر وفي بحر لا يخوضه إلا من عرف أمواجه. واستسلمت لليد التي سوف تأخذها «و مات الحب وماتـت حيزيـة» أما سعيد فقد هام في الصحراء ودخل الفجاج التي لا نهاية لها يبحث عن لا شيء ويذكر «حيزيـة» تـارة بصوت مرتفع وأخرى بصوت هامـس ينازع فيه قلبه شدة حسرته علـى من أعطاها قلبه ولكنهـا تركته في أوان الفرحة والغبطة.وفي صحراء لانهايـة لها انطلق صوته المشحون بالشجن يتصاعد عاليا:

افرح ياقبر يا حنـــي[13] راي جاتك العـــنود[14]

باصباع مخضب بالحـــنه ووشام في الزنـــود

يانـــاري على من ننشد[15]

وذهبت «حيزية» وتاه «سعيد» في صحراء لانهاية لهاو ولكن بقيت قصة حبهما حية في أفواه الأجيال تغنى وتلحن وتروى. ومن عادة الشعراء أن يتصيدوا هذا النوع من القصص وجاء من يرويها ملحمة ويخلدها على مر العصور «ترادة» سداها الحب ولحمتها الموت.

بن قطيـون :

محمد بن قيطون شاعر من مشاهير الشعراء في الجنوب الغربي الجزائري أصله من قرية «سيدي خالد» ناحية بسكرة ألف ابن قيطون هذه القصيدة سنة 1878م بطلب من أحد أصدقائه يدعى «سعيد»، وكان هذا رزئ بوفاة امرأة عزيزة عليه اسمها «حيزية» فأراد أن يرثيها بهذه القصيدة تخليدا لمأساة حبه لها. وحزنا على شبابها وجمالها الفتان.

ويتجلى في هذه القصيدة صدق العواطف وعمق التأثر.وقد جاء أنها نظمت بعد ثلاثة أيام من وفاة «حيزية» وقد ألفها «ابن قيطون» على غرار القصائد العربية الكلاسيكية.

تبدأ بمخاطبة الأصدقاء.ثم ذكر أيام الحب والسعادة ووصف الحبيبة.ثم وصف الفرس ورحيل القبيلة. ثم يصف المناظر الطبيعية ويعود إلى الرثاء مرة أخرى.فيصف دفن «حيزية» ويطلب لها من الله الرحمة والغفران.



قبر حيزية

رثاء حيزية

يبدأ «محمد بن قيطون» قصيدته بطلب العزاء في التي ذهبت قبل وقتها وسكنت اللحود[16] فأشعلت ناره وصار لا يدري أهو بصير أم ضرير وقلبه هل سافر مع حيزية أم بقي بين ضلوعه.

عـزوني يـا ملاح في رايس لبنـــات	سكنت تحت اللحود ناري مقديا[17]
ياخـي أنا ضـرير[18] بيـا ما بـــيـا	قلبي سـافـر مع الضامرة[19] حيزيـا
يا حسـرة على قبيل كنا في تأويـــل	كينوار لعطيل[20] شاوي[21] النيقيـة
ما شـفنـا من دلال في ظل الخيـــال	راحـت جـدي الغـزال بالجهد علـي
و اذا تمشـي قبال تسلب الأعقـــال	اختـي باي المحال[22] راشـك كميـا
جات العساكر معاه والقومان[23] وراه	طلـبت ملقـاه كـل واحـد بهديـة
ناقل سـيف الهنود ويشاري من بعيد	يقسم طرف الحديد ولّي الصمية[24]
ما قتـل من عباد من قوم الفســـاد	يمشـي مشي العناد بالفنطازيـة[25]
ما تشـر البيْ[26] جدد غنايـــــا	بنـت احمــد البي شكـري وغنايـا

المعنى:

ثم يتحسر على ما فات من عهد جميل عندما كان في حال يغبط عليه ويشبه ذلك العهد بالأزهار التي تنبت فوق جبل من جبال «الشوية»: قبيلة معروفة في جبل أوراس بالجزائر ثم يتحسر على ما رأياه من عز ودلال في عهد كأنه طيف الخيال ثم يعود فينعي عن الغزال الذي فقده غصبا عنه هذه التي إذا مشت أمامك تسلب العقل كأنها باي (ملك) في عزه وجلال ملكه ثم يصف هذا الباي كيف جاءته عساكره (القومان) تطلب لقاءه وبيد كل واحد هدية وهو يحمل سيفا هنديا يقسم الحديد والصخرة الصماء كم قتل من عباد أولائك الذين يفسدون في الأرض ولذلك تراه يمشي بكبرياء وخيلاء.

عزوني يا ملاح في رايس لبنـات   سكنت تحت اللحود ناري مقديـا

ياخي أنا ضرير بيا ما بيــا   قلبل سافر مع الضامرة حيزيـا

ثـم ينتقل» ابـن قيطون» الى وصف «حيزيـة» ويبدأ بالحديث عـن شعرها وهو ما يسمونـه بالغثيث[27] أو المشوط هذا الذي ضمخته بأنواع الروائح العطرية فيقول :

طلقـت ممشـوط طاح برو ايـح كـي فـاح   حاجب فوق اللماح[28] نونن بريـا[29]

عينك حب الرصاص حربي في قرطـاس   سوري قياس في يدين الحربيّـة[30]

خـدك ورد الصـباح وقـرنفل وضـاح   الدم عليه سـاح مثل الضـوايا[31]

الفـم مثـل العاج و المضحك لعــاج   ريقك سيْ النعاج[32] عسل الشهـايا

شـوف الرقبـة خير من طلع الجـمار[33] شـعلت كيف النار وعواقب ذهبية

صـدرك مثل الرخـام فيـه زوز تــوام   من تفاه نسام ماء السهديـــة[34]

بدنك كيف القطيفة[35] من قطن وكتان و إلا روح طـاحـت في ليله ظلمـــتية

****

عزوني يالملاح في رايس البـــنات   سكنت تحت اللحود ناري مقديــا

ياخي أنا ضريربيا ما بيـــا   قلبي سافر مع الضامرة حيزيــا

المعنى: وفي هذا القسم من القصيدة الملحمة ينتقل إلى وصفها فيقول:

أرسلت شعرها من بعد ما مشطته فتضوعت منه روائح العطور. أما الحاجب الذي تلمحه من بعيد كأنه نونـان في «بريه» رسالة والنون حـرف معروف أما عيناها فوصفهما بحـب الرصاص السوري «الأوروبي» لنفاذهمـا في العمق وشدة حدتهما وقد سددهما عارف بالهـدف أما خداها فهما كورد تفتح في الصباح وقرنفـل انتشرت ألوانـه تحت ضوء الشمس»الضوايا» أما الفم فوصفه بالعاج الذي يشع من بعيد ببياضه والريق فطعمه «كسي النعاج « حليبها. أوالعسل

والعسل الذي يشتهى. وتأمل في رقبتها إنها أجمل من الجمار»وهو قلب النخلة»في بياضه الناصع وكم يشوقك صدرها العريض وفوقه نهدان كأنهما توأمان شربا من صافي مياه نهر «السهديه» ثم يصف بدنها « بالقطيفة» وهي المخمل لنعومته ولينه.

ثم يعود لوصف شعرها وحليها وما لبسته من خلاخل «قران» أي زوجين اثنين:

طلقـت شعر مال وتخبل تخــبال   على جـو ف الدلال دنيا على دنيـتا

شــوف السيقان بخلاخل يافـطــان   تسمع حس القران فوق الريحية[36]

تسـتحـوج بالمروج بخـلال اتـزوج   عقلي منها يـروج عقلي وعضايـا[37]

في التـل مصـفين جينا مـحـدرين	للصحـرا قاصدين أنـا والطوايـا
الاجحا ف مصقعين والبارود ينين	الازرق في الايمـين سـاحة حـيـزيـا
ماذا درنا عراس الأزرق في مرداس[38]	يـدرق بي خـلاص في روحـانيـا
تاقت طول العلام جوهر في الابتسام	تـمعنـى قي الكلام وتفهم فـيا
بنت حميد تبان في ضي الومـان	نخلـة في بستان وحدها شعويـا
زنـد عنهـا الري قلعهـا في الـسميح	ما نخسبها تطيح دايم محضـيا[39]
في ذا الليلة وفـاة عـادت في المـمات	كحلت الرمقات[40] عادت دار الدنيا
خطفت عقلي راح مكحولة الاشـبـاح	بنـت النـاس الملاح زادتني كـيا

*****

عزوني ياملاح في رايس البنـات	سكنت تحت اللحود ناري مقـديا
ياخي أنا ضرير بيا ما بيـا	قلبي مسافر مع الضامره حيـزية

ومـا زال «بـن قيطون» يتمـادى في أوصاف «حيزيـة» فيعـود إلى شعرها الذي من طولـه تمايل وتداخلت خصلاته في بعضها حتى وصل إلى جوفها ثم انظر أيها الفطين إلى ساقيها وقد زانتهما «بخلخالين»يسمع حسهما فوق «الريحية» الحذاء النسائي فتراها وهي تمشي فوق المروج الخضراء تسبي العقـل بجمالها. ثـم يصـف موكب العرس وهو يطـوي الصحراء والهـودج وقد رفعـوه إلى الأعلى ووراءه البنـادق وهي تطبق البارود إلى أعلى وهي تذكرنا بالأعراس التي حضرناها من قبل :

ثـم يعـود لوصف حالة المـوت التي كانت فيـه عندما وضعوهـا في الأكفان وازداد عند ذلـك الحمى التي تسـاورني وتتصـل بمخـي وعقلي وعندما وضعوها في النعش رأيت نفسي كأني مجنـون ولم أعد أدري ماهو الشيء الذي ساورني ورأيت كل ما حولي خرابا كالنجم الذي غاب وراء السحاب في العشية وكثرت همومـي عنـدمـا تذكرت أن حيزية لم تعد ترجع من قبرها لقد ماتـت موت المجاهدين وقصدوا بها بلادا خالية ليس بها أحد وعادت في عشيتها تحت اللحود وغابت الزنود الموشومة والعيون الشاردة:

حطوهـا فلكفـان بنت علي الشـان	زادتني حمان نفضت مخ حجايا[41]
حطوها في أنعاش مطبوعة الأخراص[42]	راني وليت باص[43] وا اللي بيـا
في حـومتها خـراب كي النجم اللي غاب	زيد قدح سحاب ضيق العشويـا
كثـرت عنـي همـوم مـن صـافي الخرطوم	ما عـادش تقوم في دار الدنيـا
ماتت موت الجهاد مصبوغة الأثمـاد[44]	قصـدوا بيها بلاد خـالد مسميـا
عشات تحت اللحاد موشومة الأعضاد[45]	عينين الشراد[46] غابت على عينيا

ثم يلتفت إلى القبار الذي سوف يواري جسد «حيزية» في التراب محذرا إياه وهو يضعها في القبر أن يرفق بها ويبعد الصخور مخافة أن تقع عليها ويقسم عليه بكتاب الله وحروفه أن لا يهيل التراب على «أم مرايا» كناية على «حيزية» لو لا القدروحتمية الموت لاخذتها بقوة السلاح وإذا حلفت برأس كاحلة العينين لا أحسـب أحدا في الناس ولو كانـوا بالمئات وعندما أدخل إلى الحرب وأقاتل عنها ولو دام القتال عاما أو أكـثر أمـا إذا ما حكم الله رب العالمين لا أستطيع أن أرجعها إلى الحياة ولم يبق لي إلا الصبر والذكريات التـي لا تحمـل إلا إسمك، عودي لنا كما كنت سارحة في هذه التلـول راعية كما ترعى الخيول والفرس في ميدان القتال يخرج للقران ولا عجب في ذلك إذا كانت أمه «ركبية» وهو لا يدوم عندي شهرا وبعد ثلاثين يومـا لحـق بحيزية وتوفي بعد أخته لم يعد يحيا في هـذه الدنيا، لقد ذهب ذهاب الوداع كما ذهبت هي

وطـاح مـن يدي ذلك الفرس الأزرق يا ربي اجعل الحياة بعدهـم مماتا فروحي قد فنيت ولقيتم فراقهما رزية كبيرة، وفي هذا يقول الشاعر محمد بن قيطون:

أحفّـار القبور سايس[47] ريم القـور[48]	لطيحش[49] الصخور على حـيزيـة
قسمتلك بالكتاب وحروف الوهـاب	لاطـيح التـراب فوق أم مرايـا[50]
لو تجـي للعناد ننطح ثلث أعقـاد	نديـه بالزناد[51] عـن قـوم عـدايـا
و يذا نحلف براس مسبوغة الأنعـاس	ما نحسـش النـاس لو تجي نيـة
لو تجـي للزحـام نفتن عنها عـام	نـديها بالدوام ناب وسهميـة
كيعـاد أمـر الحنين رب العاليـن	لا صـبتلها مين نقلبها حيـة
صـبري صبري عليك نصبر إن نأتيك	ما نتفكر فيك يا اتي غيرانتيا[52]
عـودي في ذا التلول راعي كل خيـول	ويـذا والي الهول شاوي المشليا[53]
ما يعـمل ذا الحصان في حرب الميـدان	يخرج ساوي القران أمه ركبيـة
بعد شهر ما يدوم عندي ذا الملجوم[54]	نهار ثلاثين يوم يوم أوراء حيزيـة
توفى ذا الجـواد وولّى في الأوهـاد[55]	بعد أختي مازال يحيي في الدنيـا
صـدو صـد الوداع هـو وأختي قـاع	طـاح من إيـدي طاح الأزرق آديـا
ربـي اجعـل الحـياة وراهم ممـات	منهـم روحـي فنات لثنين رزيـا[56]

و لم يبـق لـه بعد ذلك إلا أن يبكي عل الفراق الذي افتك منه حبيبته كما بكى العشاق من قبله إنه يحس بالحرقـة في قلبه ويسائـل عينيه ماذا بكما ومالكما تنوحان فلا يكون الجواب إلا بالدموع وما كان ذلك إلا مـن أجل «حيزية» لقـد زادت في عذاب قلبه بعدما سكنت تحت التراب وهي قرة العين أبكي وقد شاب رأسـي من أجـل بيضاء الأسنان وفرقة الأحبـاب لا تترك العين جافة ولا تصبر عـن انهمال الدموع إنها شمسـ أضـاءت الكون طلعت ثم غابت وبعـد أن استوت خفتت في الضحى مثلتها قمـرا بان ضوؤه في أول رمضان وذلك هو حكم الإله سيدي مولى الجاه الذي أنزل قضاءه وذهب بحيزية إلى عالم الغيب صبرني يا ربي فإن قلبي مات بدائه وحب الجميلة ذهب به عندما صدت :

نبكـي بكـي الفراق كبكي العشـاق	زادت قلبي حـراق خـوضت مايـا[57]
يا عـين واش بيكي تنوح يلا تشكيـك	زهـو الدنيا بيديك ما تعفي شي عليا
زادت قلبي عذاب مصـبوغة الأهداب	سكنـت تحت التراب قرة عينيـا
الشـمس اللي ضـوات طلعـت وتمسات	سخفت بعت أن ستوات بعد الضحويا
القـمر اللي بـان شعشـع في رمضـان	جاه المسـيان طـلب وداع الدنيـا
هذا حكـم الإله سيدي مول الجـاه	ربـي نـزل قضـاه وودى حيزيـا
صـبرني يا إلـه قلبي مـات بـداه	حـب الزينـة اداه كيصدت هـي

ثم يتحدث الشاعر بن قيطون عن القيمة الغلية والكنز المفقود الذي ذهب به الموت وهو لا يعرف أي شيء واراه في التراب وأودعه في القبر فيقول :

تسـوى ميـتين عود من الخيل الجيـد	وميـت فـرس زيـد غير ركـبيا
تسوى من الليبيل[58] عشـر ميـات مثيل	تسوى غابة النخيل في كل الدنيا
تسوى عرب التلول و الصحراء و الزمول	مامشات القفول عن كل ثنيـا

تســوى اللي راحلين واللي في البــرين | تسوى اللي حاطين عادوا حضريا
تســوى خيل الشـليل ونجمة الليـــل | في أختي قليل طبي ودوايـــــا
نســتغفر للجـليل يرحم ذا القليـــل | يغفر للي يعيل سيدي وملايـــا

ثم يطلب بعد ذلك العزاء من كل من يصادفه من الصغار والرجال ويذكر زوجها سعيد الذي أحبها ومال به هواها يمينا وشمالا إنه لم يعد يلقاها بعد الآن وعندما يتذكرها يغمى عليه وذلك حيث يقول:

عــزوني يا اسلام في ريمة الأريــام | سكنت دار الظلام ذيك الباقيـــا
عزوني يا صغار في عارم الأوكار[59] | ما خــلات غير دار قعدت مسميــا
عــزوني يا رجل في صايف الخلخال | دارو عنهـا حيال لسة مبنيـــا
سعيد في هواك ما عادش يلقـــاك | كي يتفكـر سماك تديه غميـــا
اغفرلي يا حنين أنا والأجمعيــن | راهو ســعيد حزين به الطوايـــا
أرحم مول الكلام واغفر مول علام | لاقيهم في المنـام يا عالى العليـــا
يا علام الغــيوب صبر ذا المسلوب | نبكي بكـي الغريب ونشف العديـا
ما ناكلس الطعام ماسك في الأفـام | وحرم حتــى امنام على عينيـــا
بين موها والكلام غير ثـلاثـة أيـام | بقتـني بالسـلام وما ولت ليـــا
تمـت يا سـامعين في الألف وميتين | كملي تسـعين وزيد خمسا باقيـا
كلـمـت ود صغير قلناها تفكيــــر | شـهر العيد الكبيرفيه الغنايـــا
في خالد بن السنان[60] بن قيطون فلان | قـال علـى الـزمان شفناها حيـــا

في هــذه القصيــدة التي هي فريدة في نوعهــا ولم تتكرر في الأدب الشعبي الجزائــري نرى ملامح ملحمة تتمثـل في الإحساس الدافق والعواطف الجياشـة بالمأساة وتبرز فيها أشياء منهـا صرامة التقاليد وقوة الصبر والبعـد الذاتي في الصمـت والكتمان ورغم أن اللغـة تباعد في بعض الأحيان بـين الإنسان وفهم مرامــي هــذه القصيــدة إلا أنها عموما للمغرم بــالأدب الشعبي لا تغيب حدودهــا وإن كان لا يستطيع أن يتعمق في أغوارها كما كتبها صاحبها ابن قيطون.

الصحــراء والفراغ وشدة المراقبــة وتسلط الحب هذه الأشياء تذهب بالإنســان مذاهب شتى وقد يتغلب عليهــا في بعض الأحيان ولكنه مهما كان ضعيفــا أمام جيشان العاطفة فهويحــاول الوقوف صامدا أمام دواهــي في أغلـب الأحيان لم يكن ينتظرها. وقد خلدت قصة حيزية في الأفلام والمسلسلات وغناها المغنون واهتم بها الشعب الجزائري اهتماما كبيرا ولولا الحب الذي داهمه الموت لما كان ذلك ولعل الشيء الــذي خلدها هو البداية الصعبــة والنهاية الأصعب وبذلك دخلت إلى ميدان التراث الشعبي وبقيت في أذهان الأجيال ولم تمح من سجل التاريخ.

هذه حيزية والمعذب سعيد وجه آخر من وجوه تراثنا المتصل بذاتنا وهويتنا أرضا وتهاويل وشعرا ولغة.

ويبقى الشاعر بن قيطون هو الذي يحمل كل هذا والذي بلغ ما وصل إلينا.

الشرح والهوامش:

1- العاتي الجبار: القوي المتسلط.

2- بسكره: مدينة بالجنوب الغربي الجزائري اشتهرت بواحاتها.

3- قرية سيدي خالد: قرية تتبع «بسكرة» في جنوب الصحراء.

4- كبدتي بالسوية: أي مقسومة إلى قسمين متساويين.

5- ريم المجافيل: الغزال الشارد.

6- أرض المشاتيل: الأرض الخصبة.

7- تبرج: تباهى بزينته.

8- ممشوط: استعمل فيه المشط.

9- الجعـارة: التي تستحي.

10 - جحفتها: هودجها.

11 - صقعوا: رفعوها إلى أعلى.

12- الملف: نوع من القماش الصوفي الفاخر.

13 - يا حني: يا من تحن علي.

14 - العنود: الشابة الصغيرة.

15 - ننشد : أسأل.

16 - اللحود : جمع لحد وهي القبر.

17 - ناري مقدية : ناري مشتعلة.

18 - ضرير : أعمى.

19 - الضامرة: النحيفة.

20 - نوار لعطيل: مكان في الصحراء.

21 - شاوي: نسبة إلى قبيلة الشاوية البربية.

22 - المحال: العسكر الذي يتبع الباي.

23 - القومان: الجنود في الحرب.

24 - الصّمية: الصخرة.

25 - بالفنطازية: الكبرياء والتحدي.

26 - البيّ: الملك.

27 - الغثيث: الشعر المتهدل.

28 - اللماح: العينان.

29 - البرية: الرسالة.

30 - الحربيّة: المحاربون.

31 - الضوايا: الشمس.

32 - سيّ النعاج: حليبها.

33 - الجـمار: قلب النخلة الأبيض.

34 - ماء السهدية : اسم لنهر.

35 - القطيفة : المخمل.

36 - الريحية: نوع خفيف كم الأحذية الجلدية.

37 - عضايا: بدني.

38 - مرداس: برجاس (ملعب الخيل).

39 - محضية: مصانة.

40 - الرمقات: العينان.

41 - حجايا : ما فوق الحاجبين.

42 - الأخراص: نوع من الحلي يلبس في الأذن.

43 - وليت باص: صرت مجنونا.

44 - مصبوغة الأثماد: مكحلة العينين.

45 - موشومة الأعضاد: سنتشر الوشم في عضديها.

46 - عينين الشراد: عينا الغزال.

47 - سايس: حاذر.

48 - ريم القور: غزال الصحراء.

49 - لطيحش: لا تسقط.

50 - أم مرايا: كناية عن حملها للمرايا.

51 - نديه بالزناد: البندقية.

52 - انتيا : أنت.

53 - المشليا: اسم مكان.

54 - الملجوم : الفرس.

55 - الأوهاد : الأماكن المنخفضة.

56 - رزية: مصيبة.

57 - خوضت مايا : عكرت مائي.

58 - الليبيل : الإبل.

59 - الأوكار : بيوت الطيور.

60 - خالد بن السنان : هو خالد بن السنان بن عبيث، نبي من الأنبياء ظهر بعد عيسى عليه السلام وهو من بني عبس جاءت ابنته للنبي صلى الله عليه وسلم فبسط لها رداءه وقال لها «أبوك نبي ضيعه قومه» وقيل إنه هاجر إلى شمال إفريقية واستقر بالجزائر قرب «بسكرة» في قرية سميت باسمه وهي «سيدي خالد» قرية حيزية التي عاشت فيها وبعد ما ماتت دفنت في ثراها وقبرها مازال معروفا في تلك القرية.

محيي الدين خريف

تونس

بلاغة التوصيل
في التعبير الشعبي



توطئة

ربما تجدر الإشارة أولاً، وقبل البدء في الحديث عن جماليات التوصيل في التعبير الشعبي، إلى المهاد الفكري الذي نشط فيه البحث في التراث الشعبي، ووضعه على قدم المساواة في الأهمية، إن لم يكن أهم، مع النصوص الإبداعية التي تنسب إلى الأفراد المبدعين.

وربما بدا لنا أننا نبتعد بذلك عن موضوعنا المحدد، عندما نطلق من المهاد الفلسفي الحديث الذي أرسى بحق دعائم الفكر النقدي بكل ما لهذا الفكر من تشعبات، وبكل ما تفرع عنه مدارس بحثية في النقد الأدبي.

ويرجع ذلك إلى القرن الثامن عشر الذي ظهرت فيه مدارس فكرية متعددة الاتجاهات منها اللغوي على يد «دي سوسير»، والفلسفي على يد «كانت» و«هيجل»، ثم النفسي على يد «فرويد» الخ... وكل هذه المدارس تداخلت مع بعضها بعضا محدثة انطلاقة بحثية في كل الاتجاهات الإبداعية، ومنها الإبداع الشعبي.

ولنبدأ من البداية التي أرست الأسس الأولى للاتجاهات النقدية الحديثة لقد ترك «كانت» و«هيجل» بصمتهما القوية في المجال النقدي الحديث، عندما نادى أولهما بثوابت مفاهيم الحق والجمال والخير ثابتة، وقال مقولته الشهيرة في كتابه «نقد العقل الخالص» : إن النقد البحثي دعوة إلى أن يتحمل العقل مسؤولية في التعرف على ذاته، ولكن يجعل من نفسه على نفسه هيئة قضائية تؤكد له مطالبه الشرعية. ثم أتى هيجل من بعده، فأنكر على نده قوله في أن الخير والجمال والحق لا تقاس إلا بمعايير مثالية مسبقة وثابتة، فالإنسان يفكر في كل عصر على نحو مختلف، مما يجعلنا بمحاولة الفهم المتبادل بين الذات والواقع المحيط بها، وليس من خلال المثال الثابت. ومعنى هذا أن الإنسان يغير من فكره وفقا لمتغيرات التاريخ والمجتمع.

ومعنى هذا أنه اذا كان «كانت» يقوم منهجه على المجرد مضحيا بالمتغيرات، فإن المنهج الآخر، منهج «هيجل» يفسح المجال للتنويعات القابلة للتحليل لصالح الثقافة بوصفها جماع معارف متعددة تلازم كل إنتاج إبداعي فرديا كان أم جماعيا، قديما كان أم حديثا.

ثم تصاعد بختين فيما بعد بقيمة النصوص ومتغيراتها بأن جعل من الوعي الفردي ظاهرة ايديولوجية وليس مجرد ظاهرة سيكولوجية. وهو ظاهرة إيديولوجية بالضرورة لأنه، أي الوعي، ليس سوى نتاج حوار اجتماعي تاريخي.

ومن هنا فان الباحث في الموروث الشعبي، عليه أن يغير بعض الشيء من صيغة ياكبسون، إن أراد استخدامها في تحليل النص الشعبي، وإن كانت صيغة ياكبسون لا تزال كما هي صالحة لتحليل النص الفردي تحليلا ثقافيا فالراسل عند ياكبسون هوالذات المرسلة برسالة إلى متلق يعيش في المجال نفسه وقادر على فك شفرتها وإلا فإن الرسالة لا تصل أو إنها تصل ناقصة، وإذا كان الأمر كذلك مع المبدع الفرد، فإن الأمر يختلف مع النص الجماعي الذي يسبق ناقله، ويعد مخزونا حضاريا جمعيا. ولذلك فإن الصيغة لا تبدأ بالراسل بل بالمخزون الثقافي للجماعة، ويأتي الناقل المستوعب له فيأخذ منه ما يطيب له أن يوصله للجماعة صاحبة هذا الميراث الحضاري، ولذلك، فهي قادرة على فك شفرتها واستيعابها ثم تفعيلها.

وربما كانت هذه التوطئة كافية للولوج إلى موضوع أساسي في دراسة الموروث الشعبي الأدبي والقصصي بصفة خاصة وهو جماليات التوصيل في النص الأدبي المتوارث. ولنبدأ أولا بتقديم الخصائص المميزة للتعبير الشعبي وندلف منها إلى جمالياته.

وأول خاصية للتعبير الشعبي هي أنه حتمي لأنه يعد المكون الأساسي في حضارات الشعوب. والحضارة ظاهرة اجتماعية ثقافية، ولا يستمر لها وجود ما لم تكن مفصحة عن نفسها من خلال اللغة التي تعد المحرك الأول لكل حضارة ارتبطت بزمان ومكان محددين، ومن ثم فإنها تحتوي على مجموعة النظم الإرشادية التي يصطلح عليها الناس فيما يختص بكل وجه من وجوه حياتهم.

ولا تتجلى حتمية الموروث الشعبي في شيوعه بين الناس، ودورانه على الألسن فحسب، بل إنها تتجلى كذلك في استمراريته، وهي خاصية أساسية للتعبير الشعبي، إذ أن الاستمرارية تعني استمرارية فاعلية الشفرة الحضارية في الوعي الجماعي.

ويرتبط بهاتين الخاصتين للموروث الشعبي خاصية ثالثة طالما تحدث عنها الباحثون وهي شفاهيته. وترتبط الشفاهية كل الارتباط بالأداء الوظيفي للتراث الشعبي في حياة الجماعة.

فالشفاهية تعني الجماعية، فالصوت الواحد قد يصل إلى آلاف الآذان في وقت واحد، ويصل إليهم محملا بشفرات هم فيها شركاء. وهذا يؤكد أن الشفاهية ليست نقصا في التعبير الشعبي بل هي ضرورة لاستمرارية النص الشعبي، لغة كان أم ممارسة، وما يمكن أن يلحق به من تغيير لمواءمة ظروف كل عصر. وقد يظل الموروث الشعبي يتداول شفاها ويكون النص المدون عندئذ شاهدا على ما روي من قبل وما سوف يروى من بعد. ويمكننا أن نستشهد في هذا المقام بأسطورة عربية تعبر، على الرغم من قصرها، عن المراحل التاريخية التي مرت بها حتى وصلت إلى العصر الإسلامي لتؤكد ما يصاحب استمرارية النص من تغيير، بحيث يظل النص شاهدا على قدرته على أن يحتوي على القديم والحديث معا. فهذه أسطورة عربية رواها السيوطي في المزهر تؤكد أية استمرارية النص الشعبي نثرية بإضافة شفرات حضارية متتالية تدمج في النص القديم ليكون شاهدا على قدرته على التغيير عندما كون مصاحبا للمتغيرات الفكرية والحضارية المستجدة.

ويحكي السيوطي أن قبيلة مراد كانت تعبد نسرا، وكان النسر يأتيها في كل عام، فيقرعون بين فتياتهم، فأيتهن وقعت عليها القرعة تقدم للنسر في خبائه، فيحجل نحوها ثم ينهشها فيأكلها، ثم يؤتي له بخمر فيشرب وينتشي فيخبرهم بما سيحدث في عامهم المقبل، ويطير.

ثم حدث أن جاءهم النسر، فأقرعوا بين فتياتهم، فوقعت القرعة على ابنة شيخ القبيلة، وكانت لها معزة شديدة عنده. فجلس الرجل حزينا يفكر في الأمر. عندئذ اجتمع لديه بعض الشيوخ وقالوا له: ماذا لو فدينا ابنتك بابنة الهمدانية؟ والهمدانية كانت امرأة من قبيلة همدان. وتوفي زوجها فبقيت مع ابنتها في قبيلة أبيها. وعندما سمع الشيخ هذا الاقتراح، رحب به. وعندئذ هب بعض شيوخ مراد الى المرأة الهمدانية ليخبروها ان ابنتها سوف تكون الضحية التي تقدم للنسر. ولأن المرأة الهمدانية كانت ضعيفة لغربتها عن قومها، ولأنها لم تستطع أن تقاوم شيوخ القبيلة في غياب زوجها، لم تستطع المرأة أن تعارض.

وتصادف أن جاء خال الابنة من همدان ليزور أخته، فوجدها باكية. فلما أراد أن يعرف سر بكائها، أبت أن تحكي له ما حدث. ولكن الابنة دخلت خباء مجاورا وحكت قصتها في شعر سمعه خالها وعرف من خلاله ما حدث للأخت وابنتها. عندئذ قال لأخته: إذا جاءوك فادفعي اليهم ابنتك واتركي لي الأمر.

فلما جاءوها في اليوم التالي، دفعت إليهم الإبنة، فأخذوها ودفعوا بها إلى خباء النسر، وفي الحال حجل النسر نحوها لينهشها. وكان الخال متأهبا لقتله، فوجه إليه السهم فخر النسر صريعا. ثم أخذ ابنة أخته وأمها ليعود بهما مسرعا إلى همدان.

ولما مضى الزمن الذي يكون فيه النسر قد فرغ من وجبته فقدم شيوخ القبيلة متلهفين لأن يستمعوا منه ما سوف يحدث في العام القادم، وأصابهم الفزع الأكبر عندما وجدوا النسر مضرجا في دمائه، ولم يجدوا أثرا للإبنة. فجدوا في البحث عن الأم ولكنهم لم يجدوا لها أثرا.

فكان هذا الحادث سببا في اشتعال نار الحرب بين قبيلتي مراد وهمدان، إلى أن جاء الإسلام فحجر بينها.

إن هذه الحكاية البالغة في الاقتصاد في رواية أحداث دامت قرونا عدة، تعد مثالا جيدا لقدرة النص الشعبي على استيفاء خصوصيات التأليف الأدبي الشعبي، وهي في الوقت نفسه تنطوي على الكثير من جمالياته. فهذا النص يرفض الإفاضة التي تفقد النص الميزة الإشارية العالية التي تسكن مفرداته وأحداثه ويلتقطها المستمع الذي يعد شريكا له فيها. فكل فقرة من فقرات هذه الحكاية تمثل حقبة ممتدة من الزمن تبدأ بالزمن الجاهلي البعيد وتستمر حتى ظهور الاسلام. فالفقرة الأولى تشير إلى حقبة من الزمن الجاهلي كانت تنتشر فيها عبادة النسر. والفقرة الثانية تشرح الطقوس التي ينبغي إجراؤها بدقة من أجل استرضاء النسر فيبوح لهم بسر ليس في وسعهم أن يصلوا إليه بدون نبوءة النسر، وهو معرفة ما سوف تأتي به الأيام في العام المقبل. وكان الثمن الذي تدفعه القبيلة في مقابل ذلك غاليا، حيث أنهم يقدمون له فتاة

من فتياتهم عن طريق القرعة لتقدم للنسر فيلتهمها فيتجدد بذلك شبابه ثم يقدم له الخمر فينتشي عند ذلك يكون راضيا عن القبيلة فيبوح لها بسر ما تخبئه لهم الأيام في المستقبل.

وعندما وقعت القرعة على إبنة شيخ القبيلة واستبدل بها إبنة الهمدانية، كان معناه الدخول في مرحلة زمنية جديدة يمكن أن يخدع فيها النسر، وهي مرحلة توحي بتخلخل المعتقد. ثم تأتي الفقرة السردية التالية لذلك فتحكي عن قتل النسر من خلال خديعة تمت على القبيلة مما يعني أن عبادة النسر قد انتهت، ولكنها لم تنته من ذاكرة الجماعة، ولهذا لم يسلموا باختفاء النسر، فقامت الحرب بين القبيلتين مما يعني استمرارية الحياة الجاهلية حتى جاء الإسلام.

وتنتهي الأسطورة بعبارة شديدة الإيجاز وهي «حتى جاء الإسلام فحجر بينهما» ليشير إلى زمن مستقبلي ممتد ألغى كل ما كان يحدث من قبل فكرا وسلوكا إلى غير رجعة.

إن الأسلوب الذي تحكى به الحكاية أسلوب بسيط يعتمد على الإضافات السردية. فالحدث التالي يلحق بالأول. وتظل الأحداث تتوالى في نظام سردي تستخدم فيه الحرف (و) أو الحرف (ثم) إلى أن تنتهي الحكاية. ويعد هذا الأسلوب الإضافي المتسلسل من جماليات السرد الشعبي. فالنص المروي يقوم على علاقة مباشرة بين الراوي والمتلقي الذي يصاحب رواية النص دون توقف حتى ينتهي الراوي من روايته، ومن ثم فهو في حاجة إلى مسايرة الأحداث المتلاحقة حتى تنتهي الرواية. على أن مثل هذا الأسلوب البسيط في الحكي يكون مشبعا بالدلالات واللغة الإشارية التي تجعل النص يعيش مدة أطول مع المتلقي، وذلك عندما يسأل نفسه: لماذا كان الجاهلي متلهفا على معرفة المستقبل قبل حدوثه خاصة وأنه كان يدفع الثمن غاليا للنسر حتى يبوح له بالسر الذي يحمله المستقبل في طياته؟ ولماذا يقوم النسر بصفة خاصة بهذه المهمة؟ ولماذا تقدم الفتاة البكر للنسر ليلتهمها ولا يقدم له لحم يشبعه؟ كل هذه التساؤلات التي تحتاج إلى إجابات مقنعة تؤكد أن النص الذي يروى في أسلوب سلس يقوم على إضافة الحدث التالي إلى سابقه في سرعة متتالية يحمل في طياته شفرات تحتاج إلى تفسير والشفرة الأساسية التي تفسر الكثير من هذه التساؤلات هي شفرة علاقة الإنسان الجاهلي بالزمن والتاريخ، وهي العلامة الفارقة بين العصر الجاهلي والعصر الإسلامي. فالإنسان الجاهلي كان يعيش الماضي والحاضر فحسب، أما المستقبل فهو لا يريد أن يشغل نفسه به، وكان النسر يسهم في تحقيق هذه المهمة. ثم أصبح الإنسان في الإسلام يفكر على نحو آخر. فالمستقبل غيبي ولكن الانسان مسئول بأفعاله الراهنة والماضية عما يمكن أن يحدث له في المستقبل، أي أن الإنسان أصبح يفهم معنى التاريخ ويعي أنه إنسان تاريخي، تبدأ حياته من لحظة ميلاده، ولا تنتهي بموته لأن وراء الموت حسابا في العالم الآخر، أي أن هناك ماضيا وحاضرا ومستقبلا. وبهذا يتضح أن الحكاية ليست مجرد أحداث أسطورية، وإنما هي تخفي وراء تسلسلها البسيط معنى فلسفيا يثار في مستويات فكرية مختلفة وهو علاقة الإنسان بالزمن.

وتتعدد جماليات التوصيل في النص الشعبي. وتتوقف نوع الاستجابة على مستوى كثافة شفراته. فإلى جانب بساطة السرد التي تظل مميزة لرواية النص الشعبي هناك تشابك كلي بين الواقع والمتخيل، على الرغم من بقائهما منفصلين على مستوى السرد. ونقدم مثالا من الحكايات الفرعية في ألف ليلة وليلة، وهي حكايات تحكى ضمن حكايات الملوك السبع. وعلى الرغم من أن السرد الواقعي والسرد المتخيل يردان منفصلين في هذه الحكاية إلا أن القيمة الجمالية المدركة بعدئذ كفيلة بتوليد طاقة جمالية ما كانت تتولد لو أن كل نص من النصين المتجاورين يحكى على حدة بعيدا عن الآخر.

وتحكى الحكاية عن ملك، أطل ذات يوم من نافذة قصره فوقع بصره على امرأة رائعة الجمال. فلما سأل عنها قيل إنها زوجة وزيره. فسولت له نفسه أن يزور المرأة في بيتها بعد أن يبعد عنها زوجها الوزير. ولم يكن الأمر صعبا، إذ قرر أن يرسله في سفر يستغرق عدة أيام،

وما أن اطمأن إلى سفر الزوج حتى أسرع وذهب إلى بيت الوزير وطرق الباب، ففتحت له الزوجة فإذا بها أمام الملك. وفوجئت الزوجة بتلك الزيارة الملكية، ولكنها استجمعت قواها في الحال وأدركت حينئذ السبب في إبعاد الملك لزوجها في سفر طويل، فرحبت بالملك ودعته للدخول بعد أن هيأت له الفراش الوثير، ثم استأذنته أن تعد له بعض المرطبات لزوم الزيارة الملكية، ولكنها قبل أن ترحل لشئونها أعطته كتابا ليقرأ فيه ويتسلى ريثما تعود. واضطجع الملك وبدأ يقرأ في الكتاب، وبحركة آلية خلع خاتم الملك من إصبعه وركنه تحت الوسادة. وفجأة اعتدل وهو يقرأ الكتاب الذي كانت حكاياته تحث على الفضيلة وتنبذ الرذيلة من خلال حكايات شبيهة بحكاية الخيانة التي شاء أن يمارسها الملك مع الزوجة وزوجها، وزيره الذي يثق فيه. وفي الحال رمى الكتاب وتسلل خارجا من البيت دون أن يتذكر أنه نسي خاتم الملك تحت الوسادة. ولما عادت الزوجة ولم تجده، أدركت أن الكتاب أدى دوره في الردع، فحمدت الله وعادت إلى شئونها. وبعد أيام عاد الزوج من سفره الطويل، ولم تحك له الزوجة شيئا عن زيارة الملك لها حتى لا يشك فيها الزوج. وجلس الزوج مضطجعا ليستريح من عناء السفر.

وبدون قصد مد يده تحت الوسادة، فإذا به يمسك بخاتم الملك الذي لا يخطئه أحد. فعلم في الحال أن الملك زار بيته في غيبته. ولكنه لم يخاطب زوجته في هذا الأمر واكتفى بهجرها. ولما طالت مدة هجره لها، وذهبت إلى أبيها، وكان من ندماء الملك، واشتكت له زوجها. وانتظر الأب فرصة لمواجهته مع الملك. وواتته الفرصة عندما كان ثلاثتهم مجتمعين: الأب والوزير والملك. عندئذ بادر الأب بالحديث وقال للملك: جئت إليك اشتكي زوج ابنتي. إنه طلب مني أن يستأجر قطعة أرض خصبة مزدهرة بالأشجار المثمرة والزروع اليانعة، فأعطيتها له على أن يستمر في العناية بها. ولكنه أهملها فيما بعد ولم يعد يعتني بها. عندئذ انبرى الوزير ليشرح الأمر على حقيقته للملك. قال له: لا يا جلالة الملك إنني لم أهمل أرضه قط. ولكني جئت يوما إليها كالعادة لأطمئن على حالها، فوجدت أسدا رابضا في جهة منها. ولما رآني الأسد كاد يهجم علي. وفي الحال أغلقت الباب ورحلت خوفا من الأسد. ومن يومها يا جلالة الملك لم تطأ قدمي هذه الأرض. وبهذا - يكون طرفان من المتحاورين الثلاث قد تحدثا. فالتهمة وجهت للوزير من حميه، وخطأه الوزير وبرأ نفسه من التهمة التي سببها دخول الأسد وسكناه في الأرض بدون وجه حق. ولو كان الوزير وجد حيوانا ضعيفا داخل الأرض، لما خافه، ولكنه وجد أسدا رابضا ينتظر دخوله حتى يفترسه. ولم يبق بعد ذلك سوى أن يتحدث المتهم الحقيقي وهو الملك للرد على الوزير والأب معا، فقال للوزير، إن الأسد لن يدخل أرضك بعد ذلك، فاذهب إليها آمنا، ولتعلم أن هذا الأسد لم يؤذك قط من قبل: لن يؤذك قط من بعد». وبهذا تكون الأمثولة المتخيلة قد جاورت الحدث الواقعي لتؤدي دورا مهما في إثارة الحس الجمالي الذي يتشبع من تجاور الواقع من المتخيل.

وربما لم تضف الأمثولة معنى جديدا لما حكى من قبل على نحو واقعي. ولكن مجاورة المتخيل للواقعي ومقاسمته له في تأكيد الجانب اللاأخلاقي يعد إضافة جمالية وليس مجرد إضافة نصية شارحة لما حدث. ولا ننسى أن هذا الرد التمثيلي مناسب تماما للسياق من حيث أنه يعد إضافة بلاغية خففت من حدة التهمة اللاأخلاقية الموجهة للملك وذلك عندما وزعت التهمة بين طرفين هما الملك والزوج.

و كان على كل طرف من الطرفين أن يبرأ نفسه. وبذلك تكون الحكاية التمثيلية فضلا عن دورها الجمالي تكون قد أحدثت إضافة للمعنى عندما وزعت التهمة بين طرفين: تهمة الأب لزوج الابنة، وتهمة الزوج للملك، وكان على كل طرف منهما أن يرد على التهمة بطريقة غير مباشرة.

إن الميل إلى جعل المتخيل مجاورا للواقعي يعد من أبرز ملامح الإبداع الشعبي بدءا من أطولها وهو السير الشعبية إلى أكثرها إيجازا وهو اللغز الشعبي والمثل الشعبي يقول المثل الشعبي. على سبيل المثال : ازرع الزرع تقلعه، وازرع بني آدم يقلعك.

إن المبدع الشعبي بارع في تصوير المعنى تصويراً

جماليا من خلال قدرته على تحريك اللغة في مستويات فكرية مختلفة، فقد ينشأ المتخيل من تأمل الظواهر الطبيعية والكونية، أي تأمل ما هو خارجه. ومن تأمل الشيء الخارجي الذي يعد جوهر الفلسفة الظواهرية، ينتقل إلى عالمه الداخلي ليقيس عليه عالم الإنسان. وقد تتطابق الصورتان تماما، الخارجي والداخلي إذا كان ما التقطه خارج عالم الإنسان يماثل عالم الإنسان. وغالبا ما تكون الصورة الخارجية في هذه الحالة تمثل عالم الفوضى عند الإنسان، يقول المثل الشعبي: الحمار لما يشبع يبعزق عليقه. فهذه صورة فوضوية التقطها من الطبيعة لأنه عندما تأملها وجدها تتطابق تماما مع عالم الإنسان الفوضوي. ولعل هذا يفسر الصيغة البلاغية لهذا المثل الذي بدا مكتفيا بالصورة المتخيلة التي توحي بسلوك الإنسان الذي يماثلها تماما.

وشبيه بهذا المثل ذلك الموال الذي ربط فيه بين حقيقة اكتشفها في الطبيعة وحقيقة اكتشفها في الحياة الإنسانية، إن كلا من الحقيقتين لا تؤتي ثمارها الطيبة كما يرجوها ولهذا فهو يصور الصورتين في علاقة قوية حتمية. فلما حاول أن يغيرهما معا إلى ما هو أفضل، فإذا بالصورتين معا تأبيان التغيير إلى ما هو أفضل على الرغم من اجتهاده في تغييرهما معا.

يقول الموال:

انا من عشقي في الزرع جبت عود مُريّر

وناشيته (أي أنشأته)

وجبت غربال قعدت أغربل فيه ونقيته

وجبت ميّة بكف إبدى ورويته.

وصبرت عليه حول لما طرح جبته

(الحول: السنة)

وجيت أذوقه لقيته مر لم ينداق

تعتب عليه عليه ما هو أصل المر من بيته.

إن المبدع الشعبي عندما يبذل قصارى جهده لكى يجعل من نبات المر نباتا حلوا وهو مطلب عسير المنال، يصر على أن يتحدى الطبيعة لا من أجل أن يغيرها، بل من أجل أن يؤكد للإنسان الطيب حقيقة ثابتة ثبوت الطبيعة في ألا يعطى أملا في تغيير اللئيم. إن عالم الإبداع الشعبي لصيق بالواقع بكل متناقضاته وصراعاته، ومع ذلك فهو يمتلك طاقة إبداعية هائلة ورثها من رصيد حضاري سابق. وربما كان أهم موضوع ترسب في مخيلته حينه إلى العالم الآخر الذي يعشش في مخيلته ويلح عليه أن يقتحمه بخيالاته. ولكن عندما يكون عصر الأساطير قد انقضى بنماذجه القديمة على حد تعبير يونج، وعندما تكون هذه الصراعات بين الآلهة غير ملبية لاحتياجاته النفسية الجديدة، فإن الرحلة إلى العالم الآخر لا بد أن تتشكل على نحو آخر بحيث يصبح الإنسان نفسه بطل المغامرة في العالم الآخر، وليست الآلهة. ولأن الجماعة الشعبية أصبحت في المرحلة الثقافية التالية للمرحلة الأسطورية تحن إلى البطل الإنسان الذي يأتي إليها بما لم تحققه الأسطورة، فقد أخذت تحكي عن البطل الإنسان الجريء القادر على اقتحام العالم الآخر بشرط أن يعود إليهم في النهاية بعد صراع مع كل القوى المخيفة التي تقابله حاملا معه ما يفيد جماعته وهو في الغالب شيء نادر وثمين. وإلى جانب هذا، فإن البطل لا يحتفل به الشعب إلا بعد أن يكون قد قتل الشر المجسد في أي شكل من الأشكال.

إن شعوب العالم أجمع تمتلك رصيدا من هذا الرصيد القصصي. وما تزال ألمانيا تصدر أعدادا من دائرة معارف القص الخرافي الجرماني وغير الجرماني. ويمتلك هذا النوع من الأدب الشعبي بصفة خاصة صورا وتشكيلات جمالية تعد زادا للأعمال الإبداعية الفردية وما يعد زادا للفنون

الراقية الأخرى مثل الموسيقى والباليه.
على أن الخيال الشعبي الذي يبحث دائما عن المعنى في العالم البعيد اللامحدود وليس في عالمه المحدود، هذا الخيال الشعبي لم يكتف بأن يقف عند حد الخيال الأسطوري والخيال الخرافي بل إنه ظل يلح على المبدع الشعبي بأن يكون إبداعه مزيجا من الواقع واللاواقع شريطة أن يكون الخيالي في خدمة الواقعي.

يحكى أن فلاحا كان يملك قطعة أرض تقع بجانب المقابر وكان يذهب إليها في كل يوم في الصباح يزرعها ويرعاها ويجني محصولها، ثم يعود في المساء إلى بيته. وذات يوم سمع الفلاح صوتا من بعيد يناديه باسمه وهو منشغل بالعمل في أرضه ويقول له، غدا سيأتي فلان إلى هذا المكان، وبعد غد ستأتي فلانة. وفهم الرجل لتوه أن الصوت ينبهه إلى أن فلانا سيموت ويؤتى به إلى المقابر وكذلك فلانة التي هي زوجته. عندئذ ترك الرجل فأسه وأصبح منشغلا بما سمعه. وفي آخر النهار عاد إلى بيته مهموما، وأخذ يتأمل زوجته السليمة المعافية، فوجدها في أتم صحة، ومع ذلك فإن صدى الصوت في أذنه لم يغادره. وفي اليوم التالي سمع صراخا ونحيبا فلما استفسر عن ذلك، قيل له إن جاره قد توفي. وازداد الرجل حزنا لأنه إذا كانت النبوءة قد تحققت مع الجار فسوف تتحقق مع الزوجة. ولم يستطع الزوج أن يمكث طويلا بعد ذلك في بيته وخرج ليعمل في حقله. ليكون في انتظار الخبر بأن زوجته قد توفيت. ولكن أحدا لم يبلغه بشيء. فعاد إلى بيته ووجد زوجته ما تزال بصحة وعافية. وعندما عاد إلى حقله في اليوم التالي، نادى على الصوت وقال له: لقد قلت إن فلانا وفلانة سيحضران إلى هنا ليدفنا في المقابر. وفلان جاء ودفن، أما فلانة فلم تأت.

عندئذ رد الصوت عليه قائلاً : انظر إلى فوق وسوف تعلم الإجابة عن سؤالك. ونظر الرجل إلى فوق، فرأى منظرا لم يعرف له معنى. لقد رأى في السماء حجرا ضخما يكاد يسقط على أم رأس الزوجة وهي تعمل في بيتها، ولم يمنعه من السقوط سوى طبق به طعام. ولم يفهم الرجل تفسيرا لهذه الصورة. فلما عاد إلى زوجته سألها عما فعلته بالأمس فقالت له: إنني لم افعل شيئا غريبا سوى أنني ظللت أنتظرك حتى شعرت بالجوع فقمت وأعددت لنفسي طبقا من البيض مع رغيف وجلست لآكل. ولم أكد أضع اللقمة الأولى في فمي حتى قرع الباب رجل عجوز فقير وطلب مني شيئا يأكله. فحملت إليه طبق البيض والرغيف فأكل وشبع ثم دعا لي: روحي ربنا يكفيك الشر. ثم قالت لزوجها، بعد ذلك لم أفعل شيئا وظللت انتظرك لآكل معك.

عندئذ استطاع الرجل أن يفسر ما رآه وما سمعه بأن دعوة الرجل الفقير لزوجته قد استجيبت بأن كفاها الله شر سقوط الحجر على رأسها.

هذا النمط من القصص الشعبي يروى اليوم بعد أن مر على القص الأسطوري والخرافي زمنا طويلاً، ومع ذلك فهو يعد امتدادا لهما، ومختلفا عنهما في الوقت نفسه. فمما لا شك فيه أنه في هذا القص أصبح يدرك معنى الرمز الذي تصفه مخيلته.

وهي مما لا شك فيه تمثل نقلة حضارية ورصيدا فكريا جديا يجعل الحقيقة والخيال متجاوزين ليتبادلا المعنى والمغزى.

إن كل نص يروى من إبداع الإنسان الشعبي حاملا لبصمة الجماعة الشعبية صاحبة الرصيد الثقافي المتواصل، يعد تجربة إبداعية مثيرة عندما يغذيها الخيال وتكون ملائمة لثقافة

عصرها، وعندئذ تتخذ مكانها في سلسلة الإبداع المتواصل من القديم إلى الحديث، وعندئذ يندرج في رصيد حضارتها التي لا يشاركها فيه أحد.

نبيلة إبراهيم

مصر

القصيدة الشَّعبية في ليبيا

فنٌّ وثقافة وتأريخ



الأدب الشَّعبي.

ما الأدب الشَّعبي : إنَّه ذلك الأدب النَّابع من الشعور الإنساني الخالص، المخاطب للوجدان الجمعي للكيان البشـري بما هو قريـب منه ألا وهـو لغة الحيـاة اليومية، ومن هنـا جاء لزوم وصفـه بالشَّـعبي للتفريـق بينه وبيـن الأدب الفصيـح الذي يعتمـد اللَّغـة الفصحى لغـة فنيَّة، فـي حين يعتمـد الأدب الشَّـعبي اللهجة لغة فنيَّة، ويقوم هذا التصنيف على رؤية أرى أنَّهـا جديـرة بالإفصاح عنهـا ومن ثم الإقرار بهـا، وهي أنَّ الأدب العربـي ومنه الشـعر (ديوان العرب) أدب شـعبي في أصله

إذ إنّه جاء بلغة الأقوام المحلية (المقابلة للهجات في عصرنا) فكانت آليته التعبيرية التّصويرية الرئيسة ؛ فالأدب العربي كلُّه (أدب شعبي) وما الأدب الشعبي في عصرنا إلا خطاب الإبداع الفني عبر الكلمة للعامة، ولا يعني هذا أن نضع الأدب الفصيح كالشّعر مثلاً في مقابله من حيث إنّه خطاب الإبداع الفني عبر الكلمة للخاصة ؛ لأنّ كلا الشريحتين يتذوقان النّوعين الأدبيين ويتعاطيان معهما وفق المعرفة والتّجارب الشُّعورية المتبادلة، وإن كان ميزان الرواج والتعاطي يميل لصالح الأدب الشّعبي.

حق لا مِراء فيه هي الشهادة للشعر الشعبي بالأصالة الفنيّة والقوة التّعبيريّة التّصويريّة ذات الأثر البليغ في المتلقي من حيث كثافة المعنى، ودلالة المضمون، وبراعة التّصوير للمشاهد المنقولة بعناية إبداعية مميزة تتشكّل عبر تعاضد حاستي السمع والبصر لإغناء التجربة الشعورية للمتلقي تأسيسًا على التجربة الشعرية للشاعر ...

يمتزج في القصيدة الشّعبية الليبية (التعبير) بـ (التّصوير) إذ تتناسل الألفاظ والمعاني فتنتج لوحات فنيّة معبرة تتشكّل ألوانها من اللغة والصورة الشعريتين.

ونبدأبقصيدة نموذج وشاهد عيان إبداعي تأريخي لما فيها من الفنيّة التعبيرية والبلاغة التصويرية المجسدة لحقبة صراع بين الحق والباطل، بين وليّ الأرض والمحاول اغتصابها منه. بين المحتلِّ الإيطالي والمجاهد الليبي. لقد أفلح الشّاعر في جعل قصيدته تزاوج بين فنّي الكلمة والرّسم ؛ إذ إنّها ـ بالرغم من أنّ الكلمة – لا الريشة – هي أداة نسج المعاني والإيحاءات ـ إلا أنّها كوّنت عددًا كبيرًا من اللوحات الفنيّة:

ـ طايع لهم كيف طوع الوليّة

ـ نرمي الطاعة صباح وعشيّة

ـ نشيل في الوسخ والمويّة

ـ معيشة ذليلة

ـ جَلْدِ الصبايا وجلودهن عرايا

ـ ورَبْط النساوين طرحي عرايا

ـ اضربوهم.. ولا تصنعوهم.. وبالسيف في كل شي خدموهم

ـ وكم طفل عصران م السوط ذاح.. حاير دليلة

ـ ليلة طويلة.. ظلامها غطا ضي قاز* الفتيلة.

كما رسّخت كمّا واسعًا من الثقافات الشّعبية العربيّة بعامة والليبية بخاصة، وفي الوقت عينه رصدت كمّا كبيرًا من ثقافة المعتدي المحتل (الإيطاليون) المنزوعة الخُلُق وبخاصة فيما كان منهم ضد الأهالي المعتقلين في معتقل (العقيلة) الواقع وسط ليبيا حيث سيق إليه الأهالي من الشيوخ والنساء والأطفال من شرق ليبيا بمسافة تزيد عن الألف (كم) مشيًا على الأقدام وسحبًا من الرّقاب. وما كان في المعتقل أنكأ وأبشع: سوء معاملة، ووحشية سلوك وقهر وإذلال متعمدين، وما للمعتقلين العزل عتاد إلا الإيمان بالله.

لقد صورت هذه القصيدة الأحداث وسجّلتها كلّها فكانت معيناً فنياً وتأريخيًا ومحدداً لنمط ثقافة الشعب التي نلتمس بعضًا منها في هذا على سبيل العينة. قال الشّاعر في مبتدأ قصيدته وقد أحسن الابتداء:

«مابى مرض غير دار العقيلة..وحبس القبيلة

في دلالة واضحة على ثقافة التعاضد والتكافل الاجتماعيين التي هي من أجلِّ الثقافات الشّعبيّة للمجتمع البدوي المنتج للأدب الشعبي، إذ إنّها تشكلُّ أبرز ملامحه والسّمة الأنصع فيه ؛ إذ كانت القبيلة ـ ولا تزال ـ الوعاء الاجتماعي المقابل للأسرة بل هي الأسرة على نطاق أوسع، وإذا ما لحق خير بالقبيلة ابتهج له الكلُّ ونال منه الجميع ؛ وأمّا إذا حلّ بالقبيلة أو إحدى الأسر المكونة لها سوء قسّم الأهلون وقعهم بينهم فكان كلّ واحدٍ منهم هو المصاب بالبلاء ذاته، وهو ما يجسده هذا البيت الذي جاء في مطلع القصيدة وكان ردًا على سؤال سائل للشاعر عن حاله بعد ما رأى الحزن والإعياء يظهران على ملامح وجهه وينهكان حركته ؛ فبادره قائلاً: خير إن شاء

اللّه. إن شاء اللّه ما بك مرض؟ فردّ الشّاعر بعد صمت قطعه إلحاح السّائل: «مابى مرض غير دار العقيلة.. وحبس القبيلة»؛ فكان الجواب بدءَ ملحمة شعريّة فنيّة تاريخية اسمها: صبر الليبيين وفظاعة المحتلين (مابي مرض).

ويواصل الشّاعر سرد القصة البغيضة الموجعة لاعتقاله وآله وقد عاونه في صوغها آخرون؛ فيقول مبينًا ثقافة البدوي الليبي في رفض الاعتداء على النساء تحت أيّ مسوِّغ، وما يتعرض له من ألم نفسي إذا ما وقع ذلك؛ فيقول: «مابي مرض غير فقد الرجال.. وفنية المال.. وحبسة نساوينّا والعيال». فَقْدُ الرِّجال: أي هلاكهم، إمّا في قتال المحتل في معارك الكرّ والفرّ في الجبل الأخضر والكفرة وغيرها من أرض ليبيا ؛ وإمّا إعدامًا وجوعًا وإنهاكًا في المعتقل بالإضافة إلى سلبِ ممتلكاتها كلّها والاعتداء على النساء وحبسهن وعيالهن كيلاً للمهانة كون القتل مرات عدة عند المسلم أهون من انتهاك حرماته ولو بكلمة وهي ثقافة دينيّة خالصة. عربيّة بدويّة أصيلة، وكان المحتلون يعلمون ذلك فيفعلونه عن عمدٍ لتكثيف الإذلال.وبيان عجزهم - وهم مكبلون بالأغلال - عن حماية نسائهم والذود عنهن؛ فصّور ذلك أبلغ تصوير بقوله:

«مابي مرض غير ضرب الصبايا.. وجلودهن عرايا.. ولا يقعدن يوم ساعة هنايا»

«ولا يختشوا من بنات السمايا.. بقول يارزيلة.. وعيب قبح ما يرتضى للعويلة»

ومن ثم أعقبه بذكر ممارسة بشعة أخرى تخالف ما عليه نهج النّفس العربيّة الأبيّة من رفض للضيم والانصياع لأيِّ كان غير الخالق فما بالهم بمغتصب الأرض والعرض، ولهذا وقع أكبر وأعم على الفوارس. يقول: «والفارس اللي يقدع المال.. نهاره جفيلة.. طايح لهم كيف طوع الحليلة»وفيه ذكر لثقافة اجتماعيّة سائدة هي: الطّاعة المتناهية التي تبديها الزوجة (الحليلة) لزوجها، ولا شك في أنّها مستمدة من العقيدة الإسلاميّة. وثقافة حبُّ الموت المستور دون حاجة لإثقال كاهل الغير بأعباء المعاناة حين العجز بعد قوة ومنعة، وكذلك الجود والوفاء وهما من أبرِّ شيم العربي البدوي، ذلك في قوله: «مابي مرض غير طولة لجالي.. وضيعة دلالي.. وفقدة أجاويدهم روس مالي»ثمّ يشرع في ذكر أسماء بعضهم من ذوي الصِّلة العمرية والحميمية، وصلة القربى، ويبين بعض فضائلهم وصفاتهم التي عرفوا بها ؛ ويعقِّب بذكر فاجعته فيهم ؛ فيقول:

يونس اللي كيف صيت الهلالي..كرسي القبيلة.. امحمد وعبد الكريم العزيلة
وبو حسين سمح الوجاب الموالي..والعود ومثيله.. راحوا بلا يوم ذايب ثقيلة
مابي مرض غير غيبة أفكاري..وبينة غراري.. وفقدة ضنا السيد خيوة مطاري
موسى وجبريل سمح السهاري.. أسياد الخويلة.. ماينطروا بقول داروا عويلة

وثقافة الارتباط الروحي بالخيل المعقود بنواصيها الخير، وربط فقدها بإهانة البنت والاعتداء على المرأة، وهو الموت مضاعفًا في عقيدة العربي الثّقافية كون الخيل من أجلِّ العتاد الحربي الذي يمكن من صدِّ الأعداء ودحرهم، والحيلولة دون المسّ بأعراضهم وأموالهم وتسخيرها لأغراضهم بغيًا وجبروتًا، وهو ما صوّره في هذين البيتين اللذين يتمّمان اللوحة الفنيّة التي تثبت سوء المعاملة وما ينجم عنها من قهر للرجال، وهو ما نكاد نراه رأي العين في التّراكيب اللُغوية التي أخذ التّرصيع فيها دورة إيقاعية بليغة مؤثّرة (بناتي- هناتي- مواتي- عتاتي- مثيله- جفيله)؛ إذ يقول:

«مابي مرض غير خدمة بناتي.. وقلة هناتي.. وفقدة اللي من تريسي مواتي»

«ووخذة غزير النصي بوعتاتي.. العايز مثيله.. يهون علي القلب سلعة جفيلة»

ومثل هذا البديع البلاغي في القصيدة كثير، بل إنّه مثل بنية إيقاعية في القصيدة فجاءت اللغة الشّعريّة على أساس من مفردات شائعة في اللهجة الليبيّة تشترك في الأصوات. ومن ذلك قوله:

مابي مرض غير شغل الطريق.. وحالي رقيق.. ونروح وما طاق البيت ريق

مابي مرض غير قل المحامي.. ولينة كلامي..
وهينة أجاويد روس ومسامي
وريحة اللي خايلة باللجامي.. غريمة الهميلة..
منقودة التناسيب نقدة الريلة
...

وقد تضمّنت الأبيات - أيضًا - تشبيهات فنيّة بليغة كتشبيه سوء الحال لانعدام الصحة والغذاء بالرقة في الشيء الذي لا يحسب له حساب سواء أكان ذلك في السُّمك أم في الطول والعرض أو الوزن. ويتكئ - أخرى - على فاعلية التّشبيه في بناء الصُّور الشعريّة حين يشبه صغار القبيلة وهم يساقون للمعتقل عنوة وللموت سبقًا وإصرارًا بيد المحتل ؛ بالتمر المتساقط من شجرته بعد نضجه واستوائه وحدد لذلك زمنًا (النهار) وداله أنّهم يؤخذون بسهولة ويسر وفي جماعات لضعفهم وقوة الآلة الحربيّة للمحتل المستخدمة في غزو الوطن والتنكيل بأهله. يقول:

مابي مرض غير فقد الصغار..أسياد العشار..
اللي لقطوا كيف تمر النهار.

كما استعار الرّيق وهو لازمة للمخلوق وبخاصة البشري (الإنسان) ليمنحها للجماد الممثل في البيت (المسكن) ليُشيع فيثبت دلالة العوز والهلاك في استخدام بارع لأسلوب الحذف ؛ إذ إنّ الأصل في القول: (ماطاق* البيت شيء بيل الرّيق). في نفي وجود مطلق لأي شيء يؤكل أو يُشرب في دلالة على العدم المُدقِع بأقل تعبير.

وفي بيت آخر نجده يستعير صفة من النبات (اليابس) التي يوصف بها حال انقطاع الحياة عنه لسبب ما، حيث التّغير يصيب شكله في دلالة على استشراء الموت فيه. وقد اشتق لفظها من فصل الصّيف التّالي لشهر الربيع حيث النضارة والحيويّة اللتان يبطلهما الصّيف (صايف) بعد انتهاء دورهما في إنجاز مهمة الإيراق والإثمار ؛ وأمّا في حالة الإنسان فتشير إلى مرحلة العجز والهرم، لكنّ، ماذا يكون الأثر إذا ما حلّ الصّيف بمرحلة الطفولة في حين محله الكِبر. يقول الشّاعر:

وكم طفل عصران م السوط ذاح..حاير

دليلة..يا نويرتي صافمن دون جيلة**

لقد عللّ الشّاعر سبب التّداخل الموسمي العمري الذي أوصله لاستعارة صفة النبات للإنسان، وأيّ إنسان ؛ إنّها الإنسان في بدء عمره حيث البراءة والنضارة وهما الضّدان لما ساق من وصف (صاف). مستخدمًا لغة الحياة اليومية في نسيج لغته الشّعريّة، منجزًا سياقًا جماليًا عبر البلاغة في التّصوير والفنيّة في التّعبير.

ويشفُّ مجمل القصيدة وفكرتها العامة عن كثيرمن اللوحات الفنيّة، فما القصيدة إلا معرض فنّي يقرأ ويُرى بما فيها من صور شعريّة عميقة الأثر، ولوحات فنّية معبّرة تشع إيحاءات تعبيرية عن واقع مرير عاشه الشّعب الليبي في حقبة تاريخية امتدت فترة من الزمن (1928 - 1931م). وتسلّط الضوء على الفترة الزمنية التي أنشئ فيها معتقل العقيلة الذي حشر الآلاف من الليبيين داخل أسواره الشّائكة بعد أن اقتيدوا إليه عنوة وسيرًا على الأقدام لمئات الكيلو مترات من شرق البلاد. حقًا. لقد كانت القصيدة كتاب تاريخ لليبيا موثوق البيان. لافتة لدور الأدب الشّعبي في ليبيا وأهدافه وأغراضه كواحد من وسائط التدوين والاتصال والتّواصل بين مختلف العصور، وبتعدد الأجيال وتواليها.

لقد بنيت القصيدة على حزمة من الدلالات والعلامات المبينة بالإثبات لجملة من مكونات شخصية المواطن الليبي ؛ القول «طايع لهم كيف طوع الوليّة» دال قوي على أن الشخصية الاعتبارية في المكون المجتمعي الليبي للرجل حيث الطاعة التامة له من قبل الطرف الآخر الأنثى، لذا شبه الحالة التي عليها الشاعر ورفاقه وما يلحقهم من هوان يتقبلونها - راضخين - كرهًا بحالة طاعة المرأة (الزوجة) لزوجها؛ فهي طاعة عمياء. وهذا يرسم معالم المكون الأسري ونمط العلاقة فيه.

وفي القول: «جَلْد الصبايا وجلودهن عرايا» و «ورَبْط النساوين طرحي عرايا» دلالة أهم خصائص المكون النفسي للإنسان الليبي الذي

يشترك فيه مع العربي ؛ وهو الغيرة والحميّة وهو ما جعل المحتل الإيطالي اللعين البغيض يقدم عليه لعلمه بمدى الأذى النفسي الذي سيحدثه هذا التّصرف كنوع من العقوبة المؤثرة لانعدام التأثر عن الليبي بالعقاب الجسدي مهما كانت درجة الشدة فيه والإيلام منه وهذا دال قوي على بشاعة المحتل الأوربي ؛ إذ تكرر هذا الجرم في كلِّ بلد عربي تعرّض للاحتلال. وفي ذلك توحد في مكونات الشخصية العربية.

مابى مرض غير دار العقيلة..وحبس القبيلة وفي هذا دلالة قوية على نمط المكون الاجتماعي في ليبيا كون الليبي لا يتأثر لنفسه وحسب بل وللآخرين أيضًا وهذا مؤشر قوي على التكافل الاجتماعي الأقوى

ومن قوله: مابي مرض غير فقد الصغار..

أسياد العشار.. اللي لقطوا كيف تمر النهار نستقي دلالة بزوغ شخصية الليبي من صغره وسيطرته على محيطه ؛ فقوله: أسياد العشار، أي أسياد الإبل وما لهذه المرتبة من قيمة تنبع من قَدْرِ المسود وهي (الإبل) وللمرحلة العمرية دلالتها في التكوين والنشأة. مضافًا لذلك دلالة الصبر على طعام واحد لقلته وهو الذي جعله تشبيهًا لهم «كيف تمر النهار» وفي التشبيه دلالة على الطريقة التي كان يعتقل بها هؤلاء الصغار ويحشرون في مكان ضيق فوق بعضهم كما التمر وهو حمّال دلالة أخرى وهي القدرة على التحمل والجلد وهي ميزة للمجاهدين باختلاف أعمارهم.

يعرف الكلُويدرك أنّ الشّعر الشّعبي يقوم أساساً على اللّهجة، فهي مادته التي يكوّن منها تراكيبه، ووسيلته التي يعبِّر بها عن انفعالاته، ويجسِّد بها صوره. إنّه أدب الشّعب للشّعب ؛ فهو «شكل مهم وحيوي ورفيع القيمة من أشكال التعبير بما حمله في ثناياه من أبعاد متعددة تعد في مجملها انعكاساً للتجارب الإنسانية وتعبيراً عنها، ما يبرهن على أن ثمة علاقة بين الشعر والمجتمع »[1]. وتنبع قوته الفنيّة من كون اللهجة المقول بها (الشّرق ليبيّة) تعدُّ من أقرب اللهجات للغة العربيّة، فلو تتبعنا شعر الشّعراء الشعبيين في الشّرق الليبي لأدركنا الكثافة العددية للمفردات الفصيحة التي استعملها الشّعراء دون قصد إدخالها، إنّما جاء استخدامها على سبيل أنّها مفردة من لهجة القوم، لذا لا يمكن اعتبارها مقحمة إقحاماً. كما أنّ المتلقي العادي لا يستهجنها، ولا يحس بغرابتها فهو الآخر ينطق بها في حديثه العابر. ويمكننا إذا ما خضنا في قصيدة من الأدب الشعبي أن نستشف بيسر عمق التكافل، ونلمس صور التّفاعل بين اللُّغة واللّهجة، فالألفاظ المشتركة، والمعاني المتقاربة لا تحتاج للرجوع إلى المعاجم، أو لبذل جهد في إيجاد صور التّطابق، حيث إنّ تناولها في اللّهجة يكون بالصورة ذاتها في اللُّغة دونما حاجة إلى تَحريف. ولكي نؤكّد ما نقول بالشواهد نستشهد بقصيدة شعبية لواحدٍ من أشهر شعراء برقة (شرق ليبيا) وأبرعهم في الأغراض الشعرية كافة ؛وسنقف على الكم الكبير من الألفاظ الفصيحة الواردة في هذه القصيدة، التي تبرز مدى العلاقة الوثقى بين اللُّغة، ولهجة الشّرق الليبي، وعنوانها: (مكاتيب مو قل تدبير) من إبداعات الشّاعر الشّعبي الليبي (خالد رميلة الفاخري). وهو يدرك قبل غيره أنّ ما يقدمه من إبداع هو موجه بالضرورة إلى المتلقي في البيئة ذاتها التي يعيش فيها، والتي ينهل من معين أحداثها، لذا فهو معني بأن يوجه خطابه إليهم باللُّغة التي يفهمونها، والتي لا يحتاجون إلى وسائط تساعد في فهم ما يُطرح من قول، مما يضعف درجات التّواصل بينهما، فالألفاظ التي يستخدمها الشاعر هي ذاتها التي يتداولها العامة، أي: هي لغة الحياة اليومية. وبالوسيطة ذاتها يخاطب وجدانهم الجمعي وهو على ثقة بالتّعاطف معه كون تجربته الشُّعورية المنشأة بفعل واقع مؤثر بما يتركه من حرقة وكدر تتلاقى وتتلاقح مع تجارب المخاطبين بما يملكون من علاقة طيبة ببطلها وأساس موضوعها (الإبل) فيتوحدون في مكابدة محنة مشتركة، ويشاطرون الشّاعر الألم والحسرة. وهو يجذبهم إليه أكثر ببراعة الوصف وأمانة النّقل.

وإنّي لأعدُّ هذه القصيدة من (معلقات الشِّعر

الشّعبي العربي)، والشّاعر هو أحد معتلقي (معتقل العقيلة) الذي نصبه الإيطاليون كأكبر وأبشع سجن جماعي. ولقد أسس هذا المعتقل بجوار مهبط لطائرات المُغتصِب، أنشئ بالقرب من كوخ من الزنك وهو ما يطلق عليه الليبيون لفظ (برّاكة) فسيقت التسمية على المهبط فعُرف عندهم باسم (برّاكة الطير). والطير في لهجتهم (مفرد طيارة) وهي الطائرة. ومن هنا تبدأ قصة القصيدة ؛ فعندما أنشأ الإيطاليون هذا المعتقل استغلوا هذا المهبط لحجز حيوانات المعتقلين كونه يقع بالقرب من منطقة العقيلة التي نُسب المعتقل إليها. وكان الشّاعر ذا علاقة حميميّة بالإبل وكانت نوقه من ضمن المواشي المعتقلة هي الأخرى «وكان يشاهد بعينيه تلك الحالة المؤلمة التي تعيشها الإبل، من تقييد لحركتها ونقص في طعامها وشرابها، وإساءة لمعاملتها من قبل الجنود الإيطاليين الذين كلفوا بحراستها فحز ذلك في نفس الشاعر وآلمه إيلامًا شديدًا فأنشأ قصيدته..» (1) التي يقول فيها:

بعد مَرَاضْها في عَفَا دَيْر … بَدري شْمُوسْ والعام خايبْ
عَفَا بَغُو طالق بْهَارير … نُوّاره مْسَوّي ضْبَايبْ
شمَاريخ رُوْسّن بعاثير … وهن تْقول فَلاّت رايب
اللي تْجيه تَنْساه وتحير … عَ اللِّي حذاه لاخر يعايبْ
تَلْقى الخْلف فيه الخوارير … علي ذْراه شايل صلايب
تقول فوق منه كوادير … غارقات فيه الجنايب
وتلقى فيه هشّ المواخير … تيار ثديها تقول عايب
جَشّا، حنينها في التّقاذير … علي حْوارها بالرجايب
نواقيس ضرب النقاقير … أجْراس فيشْطه يوم نايب
يَبقن ألوانْها فيه تصوير … تفصيل لَونها بالخَضايب
البيض كيف قلب الجّمامير … اللي نَشُوْ باثمار طايب
وفيهن عتاتي دواوير … سبيب سود داير قضايب
والحمر لكّ صباغ تمرير … والاّ دموم سفك النشايب
والزرق كيف فحم البوابير … والاّ صباغ نيل العصايب
والخضر كيف طبع الجنازير … جنان فوق بردي سكايب
والصفر كيف جمّاعة القير … نحله مير والجبح طايب
سبيب شعلها مالتغنزير … يوري ألوان العجايب
حسك مغربيّة مشاتير … عليه جاد غيث السحايب
بدريه وفُورار وامشير … علي أثر مارسه جن عصايب
قْماشات من شد بوزِير … حْجل حْجُول بيض اللهايب
ومعاهن تفاصيل كشمير … علي لون ريش العبايب
وفحلها إن زف البنادير … وْتَمّتْ جلايب جلايب
تجيه كيف عرض الطوابير … تْشَّالى مشالاة عايب
تحليق الفْرَق والمجاسير … عليه كيف طار النّدايب
وهو كيف ماتلبس المير … اللّي من أميار العَرايب
برنوس مَلفْ زقْزا تبيطير … نواشين ريِّس كتايب
تصريدة أنيابه صفافير … تجيب قرن منه ذهايب

ومْـبـاتّـــــا فيْ قـواريـــــر هشيم طلح روسَــــه عكايب
وداويــــن فــيـهــن عقــايـر غـلاظ عشب نابت خَصايب

*****

واليـوم عنـد بــرّاكة الطّير جـفـا يـا عـراض الجنايب
أنــتِ فيــه ما تنظــري خير واحْنا نزمطوا في هزايب[1]

*****

شرع الشّاعر ـ ومن المفردة الأولى ـ في التأريخ للحقبة التي يذكرها للأجيال اللاحقة شعرًا ؛ فحدّها بظرفي الزّمان (بعد) الذي جاء في صدارة القصيدة و(اليوم) الذي أوقف به السرّد التّابع للظرف الأول. يقول في البيت الأوّل:

بعد مَرَاضْــهَا فيْ عَفَا دَيْر بَدري شْمُوسْ والعـام خايبْ

ثمّ يعقِب على ما ذكره من سرد لنمط العيش الذي كان سائدًا قبل كتابة القصيدة، في وصفَ للحالة التي كانوا عليها هم وأنعامهم وبخاصة الإبل مصدر الزهو والخير ؛ فيقول:

واليــوم عنــد برّاكة الطّير جفا يا عراض الجنايب
أنـتِ فيــه مــا تـنظري خير واحنا نزمطوا في الهزايب
ولوكان موتنا جت بتحرير معاعهم وفي عـون طايب
القنُو فـوق سبّق مشامـير جـانـبـات والا جـنـايـب
مـرة يطـوّحـن بالمناظير ومــرّة يخلطن في لدايب
ولا حـبسـنا وهـا التقهـيـر وفـقـدة مسـامي حبايب
م المغـاربـة والعــواقـيــر سـماح العنـا والـدّرايـب

*****

حــلال البـكـا وجبـد الغوير عـليـهـم وشـيـل الترايـب
مكـاتـيـب مو قــل تـدبـيـر فـراسـين راحــو ذهـايـب
مــرار قطـف روس النُواوير خلّى الوجه والراس شايب
اللـي مـا جلا وخش السرير مشى لوطن ثـاني غرايب
والقاعدين تحت التّغصوير ومـا لهم مـالـرّوم نايب
جـزا وحـبـس ديما وتقـريـر وكـل يـوم وحـديـن جايب

*****

ففي هذه الأبيات التي صُفّت ألفاظها ومعانيها وراء ظرف الزمان (اليوم) المحدّد للمكان (المعتقل) المبين لحالة قطاع واسع من الليبيين يضعنا الشّاعر في أجواء التّاريخ من فجاج بلاغيّة توصلنا إلى حقيقة الانقلاب في الأوضاع ومسبباتها وما نجم عنها من تغير انحداري في الأحوال بعامة وأحوال الإبل ـ الملهم ـ بخاصة.

... إنه يبرهن على أسلوب الحياة البدوية الهانئة في مقابل همجية المغتصب ذي الثقافة النّزّاعة صوب السّيطرة والوأد لكّل ما هو جميل وبأي أسلوب قمعي.

إنّ بدء الشّاعر بذكر حال الإبل في الرخاء حدث لتضخيم الفجوة في تبدل الحالفي الواقع، وهو ما خصص النِّصف الثاني من القصيدة للكشف عنه، وبيان ما لحقهم من المذلة والمهانة والسوء، وما لحق بأنعامهم من تنكيل، ليقارن المتلقي بين

الوضعين، ويدرك حجم المعاناة؛ لأنّ انتقال الحال من صورة إلى أخرى مغايرة لها أشدُّ إيلاماً من سوء الحال الدائم.

إنّ هذه القصيدة التي أورد بعضًا منها هي في الواقع ملحمة وصفية تصويرية، تصور الواقع الذي كان يعيشه الشّاعر، والذي شهد - كما ذكر الشّاعر- نمطين مختلفين من العيش: حياة رغدة هانئة انعكس أثرها على أنعامه التي اختص منها الإبل لقربها الشديد منه، ولارتباط البدوي بها ارتباطاً يوازي العلاقة بالولد، ولذلك آثرها الشاعر في التناول لما للحديث عنها، ووصف حالها من عميق الأثر في نفس المتلقي الذي يكنّ لها الحميمية ذاتها. ولم يفت الشّاعر ذكر الخيل المعقود بنواصيها الخير لما لها من دور في الجهاد ورمزيّة العز.

وقد جاءت القصيدة ـ كما قدّمنا ـ باللهجة ذات الجذور اللغوية الرّاسخة مستفيدة من دلالات الكلمات وحسن تآلفها الذي نسج نسقه إبداع الشّاعر بتمكنه من انتقاء المتجاورات اللفظية حشوًا وقافية حتى غدت القصيدة قطعة موسيقية موشحة بإيحاءات صوتيّة ودلالية. ولوحة فنيّة نصفها الأول يضاد نصفها الثّاني كما الموت ضدُّ للحياة.

وبالوقوف مع بعض ألفاظها وتبيين معانيها سيتضح لنا بجلاء ما فيها من فنيّة لغويّة، ومدى العلاقة الوطيدة بين اللّهجة واللُّغة في هذا الحيز المكاني من الوطن العربي. والكلمات الفصيحة التي وردت في هذه القصيدة الشعبية التي تعتمد اللّهجة لغة شعرية هي:

- مراضها: ويعني بها الشاعر المكان الذي ترتع فيه. أي مرتعها، والرياض والرّوض والروضات في اللُّغة: المكان النّضر كثير الخضرة والخير. يقول الله تعالى «والذين آمنوا وعملوا الصّالحات في روضات الجنّات لهم ما يشاؤون عند ربهم ذلك هو الفضل الكبير»[1].
- بدري: المطر عندما يبادر بالهطول في أول موسم الأمطار. والبدري في اللُّغة: المطر قُبَيْلَ الشّتاء. وإضافة لفظ شموس إلى بدري للدّلالة على علاقة درجة حرارة الشمس، بسرعة الإنبات، حيثُ إنّ الأرض لا تزال تحتفظ بالحرارة التي اكتسبتها من الشمس صيفاً، مما يساعد في سرعة نمو النبات.
- شموس: جمع شمس. والشمس واحدة لكن قصد الشاعر: شمس كلِّ موسم.
- العام: معناها واضح، وهي في اللّهجة كما في اللُّغة.
- خايب: عديم التفكير والتّدبر، الحريص على الحصول علي أي شيء دون تقدير، شديد الرّغبة، ولا تقنين لديه في الأمور، فهو طالب زيادة دائماً. ومقصد الشاعر بوصف العام بالخايب أنّ أمطاره غزيرة زادت عن حدّها، فهي تنهمر دون تقنين، مما ينعكس ذلك على (المراض) فيكثر العشب، وتنمو الأشجار التي تتغذى عليها المواشي، ولهذا مردودٌ طيبٌ على هيئتها. والخايب اسم فاعل من خاب، وفي اللُّغة: خائب، ولكن استبدلت الهمزة ياءً للتخفيف. ودلالة الكلمة في اللّهجة تضاد معناها في اللُّغة، حيث إنّها في الفصحى تعني الخاسر الذي لم يحصل على شيء.
- بَنُو: يقصد الشّاعر أن الأمطار سرعان ما أنتجت نباتاً، والنبات في أول خروجه فوق سطح الأرض - وهو معنى الكلمة في الفصحى - كان له شكلٌ مميز في النضارة والكثافة.
- طالق: تعني مخرج الشيء من ذاته، ومعممه في المحيط ليترك أثراً. وفي اللُّغة: أطلق يده بخير: فتحها بالخير ليكون لعطائه أثراً.
- بهارير: جمع بهرة، والبهرة هالة الضوء، وقصد الشاعر أنّ النوّار من أثر الماء، وحرارة الأرض قد نما سريعاً، وصارت ألوانه المتمازجة تصدر هالة فوقه كأنها كتلُ الضّباب . وفي اللُّغة بهَرَت الشمس بهوراً:

أضاءت

- ضبايب: جمع لهجوي لكلمة: ضباب، ومثلها بهارير
- شماريخ: الشُمرُوخ في اللُّغة: الغصن الدقيق الذي ينبت في أعلى الغصن الغليظ، وهذا ما عناه الشّاعر، ويتضح ذلك من إضافة كلمة «روسن» أي رؤوس هذه النباتات. كما أنّ الشمروخ تطلق في اللّهجة على الفتى في أوج ينعه. وتطلق على العرجون الطري المتدلي من النخلة.
- بعاثير: من كثرتها وتنوعها كأنها مبعثرة، وهي أيضاً جمع لهجوي مشتق من الفعل «بعثر»
- تقول: فعل مضارع، لكنه هنا لا يعني المضارعة ؛ إنّما وظّف أداةً للتشبيه.
- فلاّت: شديد الانسكاب. انفلت الشيء. فَقدَتْ السيطرة عليه.
- رايب: الحليب في مرحلة التخمُّر وهي المرحلة التي يصير بعدها لبناً
- اللّي: اسم موصول لَهجوي، يقابله في الفصحى: الذي – التي.
- تجيه: من الفعل جاء. أي: تجيء إليه، أو تأتي إليه.
- تنساه: من النسيان، وفعله تنسى
- تحير: تحتار. أي: تختلط عليك الأمور، فلا تعرف أين توجه بصرك من فرط الجمال المحيط بك.
- حذاه: بمحاذاته. أي: بجواره، أو محاذاته.
- يعايب: يقصد بها. يتباهى عليه.
- تلقى: ترى وتجد.
- ذراه: جمع ذروة، وهي أعلى سنام البعير، وذروة الشيء: أعلاه.
- صلايب: أي مصلوبة فوق الإبل. فكلّ جزء من الأمتعة المحمولة في جانب من البعير، كهيأة المصلوب.
- غارقات. من الغرق.
- الجنايب: جنبا البعير. فعندما يشد الحبل الذي يوثق به الهودج يتوارى في وبر البعير، وفي ذلك دلالة على السمن، والسمن دال على الخير ووفرة المرعى.
- هش: اللين السّهل
- المواخير: جمع لهجوي مفردة «مؤخرة «
- تيار: الدّفق الشّديد. وكذلك. علو الرِّيح والموج.
- ثديها: فصحى معروفة المعنى.
- عايب: كأنه من كثرة اندفاع الحليب به عيب وهو الثُّقب الذي يسمح باندفاع الشيء المحفوظ خارج الوعاء المحفوظ فيه.
- جشّا: أي التي ترفع صوتها من حزن أو فزع على صغيرها.
- حنينها: عطفها على جنينها وخوفها عليه.
- حوار: ابن النّاقة
- الرجايب: التّرجيب في اللُّغة: التّعظيم، وترجيب الأم لولدها: تعظيمها وتدليلها له حباً وحنواً بترقيصه في الهواء، مصحوباً بالغناء.
- نواقيس: أي أن حنين النّاقة على ولدها كأنه ضرب على الآلات للتنبيه، وهو ما يفعله النّصاري في الدّير.
- النقاقير: محرفة عن النّقر على آلات الغناء. فهو يريد أن يقول: إنّ صوتها يشبه الضرب على الآلات الموسيقية.
- أجراس: جمع جرس.
- يوم نايب: يوم فرح. والبدو يقولون على الفرح: مناب
- يبقن: أصلها يبقينَ.
- تصوير: تشكيل
- تفصيل: توضيح
- الخضايب: الخضاب: الخِضابُ: ما يُخْضَبُ به من حِنّاء.
- قلب: لب
- الجمامير: الشّحْمَةُ التي تكون في رأس النّخْلة يُكْشَطُ عنها اللِّيفُ، فتؤكل.
- نشو: لا يزال طرياً في بدء النشأة.
- أثمار: جمع ثمرة
- طايب: طاب، نضج ولذّ.

- عتاتي: العاتي، الجبّار. ويراد باللفظة هنا القوية.
- سبيب: والسّبيبُ من الفَرَس: شَعَر الذَّنَب، والعُرْف، والنّاصِيَة.وقد استعاره الشاعر للأبل كناية عن القوة والعز.
- قضايب: والقَضيبُ من الإبل: التي رُكِبَتْ، ولم تُلَيَّنْ قَبْلَ ذلك. أي: التي لم تُرَضْ؛ وقيل هي التي لم تَمْهَر بعد. بينما الشاعر يقصد بها هنا: كتلاً كثيفة كأنها قضبان مرصوصة.
- لكّ: نوع من الصباغ الأحمر اللون.
- دموم: جمع لَهجوي للدّم.
- سفك: إراقة
- النشايب: النُّشّابُ: السِّهامُ.
- البيض، والحمر، والزرق، والخضر، والصفر، والشعل: ألوان النوق.
- البوابير: مفردها: بابور، وهو القطار، وقد شبّه الشاعر شكل النوق الزرقاء بلون الفحم الذي كان وقوداً لوسائل النقل في الماضي.
- صباغ: المادة التي يُلون بها.
- نِيل: نوع من الألوان، وهو الأزرق القريب من السواد
- العصايب. العِصابةُ: العمامةُ، فالعَمائمُ يقال لها العَصائبُ، وهي ما يعصب به الرأس. والبدو في الشّرق الليبي غالباً ما يعتمون بعمامات زرقاء.
- طبع: ختم
- جنان: جمع جنة، وهي البستان، والبدو يلفضونها بالتّصغير «جنينة «
- بردي: المجرى الذي تتدفق معه المياه.
- سكايب: من سكب، وهو شديد الدّفق والاندفاع
- جمّاعة: صيغة مبالغة، وهي جمع لهجوي لـ «جمّاع «الذين يجمعون العسل.
- القير: العسل في شمعه.
- نَحَله. حمع نحلة. وفي الفصحى ينطق: نَحْلُهُ.
- شعلها: هي التي لونها يشبه لون شعلة النّار. والأشعل في اللغة: الفرس حينما يكون في طرف ذنبها بياض.
- يورّي: من أراه الشيء. وهي هنا بمعنى يطرح .
- العجايب: الأشياء العجيبة
- حسك: أعواد رفيعة رقيقة كالإبر تعلو رؤوس حبوب القمح والشّعير. وهي تشبه الشّعْرَ لكنها صلبة، ولقد جعلها الشاعر، وصفاً لسبيب الإبل كما ذكر.
- مغربيّة: نوع من القمح يميزه امتلاء حبته.
- مشاتير: الشَّتَرُ انقلابٌ في جفن العين، واستخدمه هنا كناية على امتلاء السنبلة بحبوبها، فأصبحت تطرح خارجاً.
- جاد: منح وأعطى بسخاء.
- غيث: مطر.
- السحايب: جمع سحاب، وأصلها السحائب، وإبدال الهمزة ياءً للتخفيف.
- بدريّة: أمطار أول الشتاء، والبدري، هو القدوم باكراً.
- فورار: شهر فبراير: وهو المشهور بشدة صقيعه حتى أنهم يقولون في أمثالهم: «فورار يباعد الجارعَ الجار، ويبوّل العجوز حذا النار.

- امشير: شهر قبطي، ويقع في موسم الأمطار.
- علي اثر: مضافاً إليه أثر ما لحق به
- مارسه: شهر مارس. وهو الشّهر الذي تكتمل فيه الأمطار، وينفع الحبوب، ويجعل الموسم خصباً. ويقولون في شأن قيمته للزرع: مارس يطلع الزرع الكارس، ويقولون أيضاً: «إن كان زرعك زين وراه مارس، وإن كان زرعك عطيب وراه مارس.
- جن: بمعنى: جئن.
- عصايب. عصابات من السحب هي التي هجمت بغزارة على الأرض، فأمدتها بالأمطار التي حسّنت هيأتها، والوصف كلّه يعود على «سبيب شعلها «الذي شبهه بسنابل القمح.
- قماشات: جمع قماش.
- حِجّل: البياض الذي يلحق الرجلين.
- اللهايب: يشبه لون التحجيل، بلون لهب النار.
- ومعاهن: معهن.
- تفاصيل: أنواع وأشكال.
- كشمير: نوع معروف من القماش، ينسب إلى كشمير.
- ريش العبايب: جمع لطائر: أبو عبعاب «، وهو ما يعرف في الفصحى بـ (الهدهد)، وهو المعروف بجمال ريشه.
- فحلها: جملها
- زفّ: ضرب بسرعة. زفّ القوم، ضربوا بأرجلهم مسرعين.
- البنادير: جمع بندير، وهو الدّف، ويستخدم كثيراً في المدائح النّبوية.
- تمّت: تمّ بمعنى: أُنْجِزَ، وهي هنا بمعنى أصبحت.
- جلايب: أصلها جلائب، ومفردها جلوبة، وهي المجموعة من الإبل التي تساق لغرض جلبها إلى السوق، وهي دالٌ على الكثرة.
- تجيه: تأتيه.
- كيف: مثل.
- عرض: يقصد بها الاستعراض.
- الطوابير: جمع طابور.
- تشّالى: شالت الناقةُ بذنَبها تَشولُه شَوْلاً وشَوَلاناً وأَشالَتْه، أي رفعته، وهي تفعل ذلك أثناء شبعها، أو عند طلب النّكاح أو رفضه.
- مشالاة: المشالاة عند البشر تكون برفع الأيدي إلى أعلى، وهي إمّا تكون للمناداة، أو تعبيراً عن الحزن الشديد لغايب قريب أو حبيب، والغياب هنا يراد به «الموت».
- تحليق: تلتف حول الجمل على شكل حلقة.
- الفرق: الفِرْقَةُ من الإبل، ما دون المائة، ويريد الشاعر هنا الإبل السمينة.
- المجاسير: الجسورة، وهي التي ترغب الفحل وتطلبه.
- النداير: الحلقة التي تقيمها نساء البدو حول من مات لها ولد، أو أب، أو زوج... يندبن معها حالها. وقد شبه الشاعر التفاف النوق حول الجمل وتدافعها حوله، بحالة هؤلاء النسوة مع اختلاف الأسباب.
- العرايب: جمع لهجوي للفظ العرب «الأعراب «
- برنوس: البُرْنُس: كل ثوب رأْسه منه مُلْتَزِقٌ به.

- تبيطير: تطاول وتفاخر.
- كتايب: أصلها كتائب. ومفردها كتيبة.
- تصريد: الصّرد: الصوت.
- صفافير: مفرها صفارة. آلة بنفخ فيها فتصدر صفيراً.
- تجيب: تحضر.
- قرن: طرف.
- ذهايب: متباعدة، والذّاهب هو الذّي يخطئ الطريق، أو من يحيد عن الصّواب.
- مباتا: مكان مبيتها ليلاً.
- قوارير، جمع قارة، والقارَةُ: الجُبَيْلُ الصغير الأسود المُنْقَطع عن الجبال. وجمعها: قور.
- هشيم: ما يَبِس من الوَرَق والأغصان وتكسر وتحطّم.
- طَلح: الطّلْحُ شجرة طويلة لها ظل يستظل بها الناس والإبل،وورقها قليل ولها أَغصان طِوالٌ، ولها شوككثير. تأكلالإبل منها أكلاً كثيراً. يكثر نموها في الأودية، وبخاصة في الصحراء.
- روسه: رؤوس أغصان الطلح.
- عكايب: منحنية من طولها. كناية على الخصب.
- وداوين: جمع وادي، والأصل: أودية، أو وديان.
- غلاظ: الغليظ: الكثيف المكتنز. والصّلب الشديد. وأمر غليظ: أمر عظيم. غلاظ عشب: عشب قوي النبتة عظيم الساق والأغصان.
- نابت: ظاهر فوق الأرض.
- خصايب: خصب نضر. عطاؤه عظيم من أثر الأمطار المتتالية عليه.
- جفا: هلاك.
- الجنايب: الأجناب.
- تنظري: ترينَ الأصل: تنظرين. وليس المقصود النضر المادي ؛ إنّما النّظر المعنوي.
- نزمطوا: الزمط: البلع سريعاً.
- عَوْن: مساعدة
- يطوحن: يرمين. طوّح الشيء: رمى به في الهواء.
- الشوايب: الشوائب ـ جمع شائبة.
- ذايب: ضد جامد

لقد جمعت هذه القصيدة الشّعبية حسن اللُّغة إلى يُسر اللهجة وهذا بذاته يحمل شهادة القدرة العالية للشعر الشّعبي في ليبيا على الأثر والتأثير وسهولة الانتشار في البلاد العربيّة كون اللُّغة واحدة بخلاف اللهجات. وإنّ ذلك معطى قويّ على أنّ هذه القصيدة ومثيلاتها ذوات قيم فنيّة ذات تأصيل لثقافة عربيّة مشتركة أوحت بها مضامينها.

وبما تقدّم تعدُّ القصيدة شاهداً على مدى التّكافل اللّهجوي اللّغوي لما تحويه من الألفاظ الفصيحة التي يستخدمها العامة في لغتهم الدّارجة، ودون دراية بمعنى الفصحى من أساسه. ومن خلال حصر هذه الألفاظ، ومقابلتها بالفصيح الوارد في المعاجم ـ كما أوردنا ـ نقف على حجم التّفاعل بين الاثنتين، ونكاد نجزم بأنّ أغلب الألفاظ فصيحة الأصل، ويسهل التّعرف عليها؛ لأنّها لا تحتاج إلى تحريف أو تصحيف كي تُطوّع، فهي منسابة بتلقائية. وقد لاحظنا في هذا الحصر المبدئي تغلغل الفصحى في اللّهجة البدوية، حيثُ إنّ أكثر من ثلثي ألفاظ هذا الجزء من القصيدة فصيحة. أو أنّ اللُّغة تأثرت باللّهجة فأخذت عنها كثيراً من ألفاظها، وهذا التأثر والتّأثير بين هذه وتلك هو من صنع التّكافل، وأسس التّفاعل ؛ فتأسس على

ضوء ذلك بنيان واحد مرصوص يعضدُ بعضه بعضاً. ولو أنَّ المساحة تسنح لأفضنا في القول عن عمق العلاقة ومتانتها، لكننا نؤجل ذلك لحين تمكننا من توسيع هذا البحث ليكون دراسة أعمّ وأشمل.

ونذكر في ختام التناول لهذين النموذجين من الشِّعر الشّعبي مسألة لافتة تكمن في التوارد الشُّعوري في تجربتي الشّاعرين الذي يحضر بقوة في ختام القصيدتين: قصيدة (ما بي مرض) ، وقصيدة (مكاتيب مو قل تدبير) ؛ إذ جعل كلٌّ منهما الدعاء والرجاء برحيل المغتصب الذي سيقود - حتمًا - إلى زوال العذاب ؛ فالأول يدعو بصيغة مباشرة قائلا:

طالب الكريم اللي عليه اعتمادي.. يعجل بشيله.. قبل لايفوتن ثلاثين ليلة

وأما الثّاني فيتخذ أسلوب تقليل الشّأن لسرعة التّلاشي خطابًا يضمِّنه دعاءه بالرّحيل العاجل كما يرحل الطلّ سريعًا كما حلّ. يقول:

واللِّي عاد جرّ المقادير	**ولكل شي جاعل سبايب**
نعن غمامها طل وبطير	**بعون من رياح الهبايب.**

الملاحق

(أ)

قصيدة: مابي مرض

مابى مرض غير دار العقيلة   وحبس القبيلة   وبعد الجبا من بلاد الوصيلة
مابي مرض غير حد النكاد   وشوية الزاد   وريحة اللي مجبرة بالسواد
الحورة اللي صار العناد.. عناتها طويلة.. لها وصف ما عاد تاجد مثيله
مابى مرض غير واجد مرايف..والحال صايف.. على عكرمة والعدم والسقايف
وحومة لفاوات عز العطايف.. حتى وهي محيلة.. تربى المهازيل جلة خويلة
مرايف علي عكرمة والسراتلي..دمعي نهيلة.. زواعب علي لحيتى سال سيله
مابى مرض غير مطرى الحرابي.. خيرة أصحابي.. الضرابين والمكوعظ ينابي
ركابين كل حمرة دعابي.. الطايح تشيله.. نضيدة رفاقة قبلوا جميلة
مابي مرض غير فقد الرجال.. وفنية المال.. وحبسة نساوينا والعيال
والفارس اللي يقدع المال.. نهاره جفيلة.. طايع لهم كيف طوع الحليلة
طايع لهم كيف طوع الولية.. إن كانت خطية.. نرمي الطاعة صباح وعشية
نشيل في الوسخ والموية.. معيشة ذليلة.. مفيت ربنا يفزع يفك الوحيلة
طايع لهم كيف طوع الوصيف..نسيت الوظيف.. بعد بقيتي كنت ظاري عفيف
نصبي بلا حيل عندي خفيف.. نشيل الثقيلة.. نزازي مزازاة من زين حيلة
مابي مرض غير فقد الغوالي.. أسياد المتالي.. سماح العضادات فوق العوالي
راحوا حساب شي تافه قبالي.. ولا لقيت حيلة.. نشالش بها نين راحوا دقيلة
مابي مرض غير طولة لجالي.. وضيعة دلالي.. وفقدة أجاويدهم روس مالي
يونس اللي كيف صيت الهلالي.. كرسي القبيلة.. امحمد وعبد الكريم العزيلة
وبو حسين سمح الوجاب الموالي.. والعود ومثيله.. راحوا بلا يوم ذايب ثقيلة
مابي مرض غير فقد الصغار.. أسياد العشار.. اللي لقطوا كيف تمر النهار
الضرابين للعايب صدار.. نواوير عليه.. ما ينطروا بقول ناسا ذليلة
مابي مرض غير شغل الطريق.. وحالي رقيق.. ونروح وما طاق البيت ريق
وسواطنا قبال النسا في الفريق.. وقبيناز طيلة.. ما طاقنا عود يشغل فتيلة
مابي مرض غير ضرب الصبايا.. وجلودهن عرايا.. ولا يقعدن يوم ساعة هنايا
ولا يختشوا من بنات السمايا.. بقول يارزيلة.. وعيب قبح ما يرتضي للعويلة
مابي مرض غير غيبة أفكاري.. وبينة غراري.. وفقدة ضنا السيد خيوة مطاري
موسى وجبريل سمح السهاري.. أسياد الخويلة.. ماينطروا بقول داروا عويلة
مابي مرض غير طولة ريافي.. ووثقة كتافي.. وصبري بلا كسب ميل الشعافي
وتريسي اللي ع السوايا يكافي.. خيار القبيلة.. عشا للجواريت كحيلة
مابي مرض غير بعد العمالة.. وحبس الرزالة.. وقلة اللي م الخطا ينشكي له
وغيبة اللي يحكموا بالعدالة.. النصفة قليلة.. والباطل على الحق واخذ الميلة
مابي مرض غير خدمة بناتي.. وقلة هناتي.. وفقدة اللي من تريسي مواتي
ووخذة غزير النصي بوعتاتي.. العايز مثيله.. يهون علي القلب سلعة جفيلة
مابي مرض غير فقدة نواجع.. ونا مانراجع.. اللي لفهن لاجفا لامواجع

ولا ينظروا غير حكم الفواجع.. وريقة طويلة.. ولسان مرشر منضرب الثقيلة
مابي مرض غير قل المحامي.. ولينة كلامي.. وهينة أجاويد روس ومسامي
وريحة اللي خايلة باللجامي.. غريمة الهميلة.. منقودة التناسيب نقدة الريلة
مابي مرض غير سمع السوايا.. ومنع الغوايا.. وفقدة اللي قبل كانوا سمايا
وربط النساوين طرحى عرايا.. بسب لهقليلة.. يديروا لهن جرم مافيه قيلة
مابي مرض غير قول اضربوهم..ولا تصنعوهم.. وبالسيف في كل شي خدموهم
ومقعد مع ناس مانعرفوهم.. حياة عليلة.. إلا مغير ماعاد باليد حيلة
مابي مرض غير زمط العلايل.. وديما نخايل.. علي خيلنا والغلم والشوايل
وخدمة بلا قوت والسوط عايل.. معيشة رزيلة..علي أثر الدباويش جوّا للعويلة
مابي مرض غير فقد الملاح..ودولة القباح.. اللي وجوهم نكب وأخرى صحاح
وكم طفل عصران م السوط ذاح.. حاير دليلة.. يا نويرتي صاف من دون جيلة
مابي مرض غير كسر الخواطر.. ودموعي قواطر.. ووشنات مادونهن من يساطر
الراعي معقل جمال القناطر.. فحولة كحيلة.. وطالق قعادين فوق الخويلة
مابي مرض غير حبس المسامي.. وميحة أيامي.. وكابو علي ضرب لجواد دامي
يصبي يناديك بلسان حامي.. ولغوة هزيلة.. تخاف يعدمك قبل لا تشتكيله
وشوخة ردي لصل شوت منامي..حتى وهو عزيلة..يبيعك علي شان حاجة قليلة
مابي مرض غير فوت الحدود.. ووقاف سود.. وشبردق ملوي على رأس عود
لا حيل لا قادرة لاجهود.. لشيل الثقيلة.. زاهدين في العمر لوجا وكيلة
مابي مرض غير برمة أفلاكي.. وهلبة أملاكي.. وضيق دار واشون قاعد متاكي
الفارس اللي كان يوم الدعاكي.. ذرا للعويلة.. يساسي ورا قرد مقطوع ذيله
وكل يوم الظلم نا ننوض شاكي.. ونفسي ذليلة.. وكيف المرا مانفك العقيلة
مابي مرض غير ميلة زماني.. وقصرة لساني.. وما نحمل العيب والعيب جاني
وتريسي اللي قبل بيهم نقاني.. جمال العديلة.. ثقال روزهم يوم ذايب ثقيلة
على أثر ياسهم روجتي من مكاني.. ليلة طويلة.. ظلامها غطا ضي قاز الفتيلة
مابي مرض غير فقدة بلادي..وشي من اريادي..نواجع غرب في خيوط السعادي
طالب الكريم اللي عليه اعتمادي.. يعجل بشيله.. قبل لايفوتن ثلاثين ليلة
الدايم الله راعى المجمم.. طغى ضي ظلم.. العاصي علي طول ما يوم سلم
لولا الخطر فيه بيش نتكلم.. ونعرف نشيله.. ونعرف نبين ثناه وجميلة

(ب)

قصيدة: مكاتيب مو قل تدبير

بعد مَرَاضْـها فيْ عفَا دَيْر	بَدري شْمُوسْ والعام خايبْ
عَفَا بَغُو طالق بْهارير	نُوّاره مْسَوّي ضَبَايبْ
شمَاريخ رُوسَّن بعاثير	وهن تْقول فلاّت رايب
اللي تْجيه تَنْساه وتحير	عَ اللّي حذاه لاخر يعايبْ
تَلْقى الخْلف فيه الخوارير	علي ذْراه شايل صلايب

تقول فوق منه كوادير	غارقات فيه الجنايب
وتلقى فيه هشّ المواخير	تيار ثديها تقول عايب
جَشّا، حنينها في التّقاذير	علي حوارها بالرجايب
نواقيس ضرب النقاقير	أجْراس فيشطه يوم نايب
يَبقن ألوانْها فيه تصوير	تفصيل لونها بالخَضايب
البيض كيف قلب الجّمامير	اللي نَشُوْ باثمار طايب
وفيهن عتاتي دواوير	سبيب سود داير قضايب
والحمر لكَ صباغ تمرير	والاّ دموم سفك النشايب
والزرق كيف فحم البوابير	والاّ صباغ نيل العصايب
والخضر كيف طبع الجنازير	جنان فوق بردي سكايب
والصفر كيف جمّاعة القير	نحله مير والجبح طايب
سبيب شعلها مالتغنزير	يوري ألوان العجايب
حسك مغربيّة مشاتير	عليه جاد غيث السحايب
بدريه وفُورار وامشير	علي أثر مارسه جن عصايب
قْماشات من شد بوزِير	حْجل حُجُول بيض اللهايب
ومعاهن تفاصيل كشمير	علي لون ريش العبايب
وفحلها إن زف البنادير	وْتمَّتْ جلايب جلايب
تجيه كيف عرض الطوابير	تْشَالى مشالاة عايب
تحليق الفْرَق والمجاسير	عليه كيف طار النّدايب
وهو كيف ماتلبس المير	اللّي من أميار العَرايب
برنوس مَلفْ زقْزا تبيطير	نَواشين ريّس كتايب
تصريدة أنيابه صفافير	تجيب قرن منه ذهايب
ومْباتَّا في قوارير	هشيم طلح روسَه عكايب
وداوين فيهن عقاير	غلاظ عشب نابت خَصايب
واليوم عند برّاكة الطّير	جفا يا عراض الجنايب
أنت فيه ما تنظري خير	واحنا نزمطوا في الهزايب
ولوكَان موتنا جت بتحرير	معاعهم وفي عون طايب
القتُو فوق سبّق مشامير	جانبات والا جنايب
مرة يطوّحن بالمناظير	ومرّة يخلطن في لدايب
ولا حبسنا وها التقهير	وفقدة مسامي حبايب
م المغاربة والعواقير	سماح العنا والدّرايب
كسّارة خشوم الخنازير	ولطام كل مسرف وعايب
أجواد ف الرّفق مالهم نظير	يحاموك والبخش ثايب
وْهَل طفل عصران الضمير	سليم من جميع الشوايب
وركابة علي كل فنتير	حصى لرض فِ يديه ذايب

عليه سرز مكسي بالحرير ... ورْكَابْ حمر طالق شهايب
غزير النصي بوجراجير ... عريض صدر وافي النجايب
علي مرافه بولشابير ... منين خمله بالنهايب
قناد للطوارير والدير ... وين ما شبا جنْ هذايب
وعذار بالقصب والتكارير ... قصابيه فيهن زعايب
وخلاس تونسي بونواوير ... وبدود كيف رق الضرايب
وهل بيوت ملفا خطاطير ... واليوم عاد راحن زرايب
حلال البكا وجبد الغوير ... عليهم وشيل الترايب
مكاتيب مو قل تدبير ... فراسين راحو ذهايب
مرار قطف روس النُّواوير ... خلّى الوجه والراس شايب
اللي ما جلا وخش السرير ... مشى لوطن ثاني غرايب
والقاعدين تحت التّغصوير ... وما لهم مالرّوم نايب
جزا وحبس ديما وتقرير ... وكل يوم وحدين جايب
وحق بو قبب بيض الجير ... وكل شيخ عابد وتايب
عليهم إن جبت التفاكير ... دموعي يتمّن سكايب
وتخطر عليّ مخاطير ... الليل ناخذه بالحسايب
واللّي عاد جرّ المقادير ... ولكل شي جاعل سبايب
نعن غمامها طل وبطير ... بعون من رياح الهبايب
وصلاتي بعد ها التفكير ... على شفيع يوم العتايب

خاتمة

خير رسول لإبداع الإنسان هو الشِّعر، وأقرب الشِّعر وأبلغه وقعًا في النّفس ما كان قريبًا من لغة المخاطب، وبما أنّ السّواد الأعظم المخاطبين شعرًا شعبيًا فالأمر لا يقبل إلا الذيوع والانتشار بمدّ شعوري تأثيري كونه يحمل- إلى جانب يسر فهمه عند المتلقي- جوانب مهمّة من حياته يدونها بأسلوب بليغ ذي نبر خاص وتنغيم أخص يجعل حفظه سهلاً الأمر الذي يترتب عليه ترديده كلّ حين وهو ما يجعله سهل التوليد من الحافظة كما يجعله مرجعيّة تاريخيّة وفنيّة لا تعدلها وثيقة أخرى.

وبحق هذا من وقفنا عليه وعنده في هاتين المعلقتين الجديرتين بالذكر والتأمل أبدا، فقد كانتا راصدتين لواقع أليم عاشه شعب مُسالم، فرض عليه أن يتجرع كؤوس مرارة، وأن يقع تحت رحمة معتدٍ أثيم لا يتوانى في انتهاك حرمة حياة الآمنين في أوطانهم. وقد وضعنا بفضل إبداع الشّاعرين في قلب هذه المرحلة من التّاريخ، وما دار فيها؛ فسجلتا لنا ملاحم بطولية في مقابل ممارسات عدوانيّة لم تنج منها حتى البهائم.

وما زاد من قيمة القصيدتين أنهما صيغتا بلغة شعريّة راقية استخدمت فيها حشود من التّعابير البلاغية والصُّور البيانية السّاحرة للعقول المحفزة للمشاعر كما استعان الشّاعران بريشة فنان لرسم مشاهد تصويرية لأهوال المعتقل لن تقدر الأيام والليالي بكرّها وفرّها أن تمحوها من ذاكرة التّاريخ.. ونستخلص من ذلك نتائج عدة، أهمها:

- الشعر الشعبي في ليبيا ذو حضور قوي في تأريخه لتاريخها
- الشعر الشعبي في ليبيا له الصّدارة في الحركة الأدبية في هذا البلد على امتداد تاريخه وحتى عصرنا.
- كم المعاناة التي لحقت بالشّعب الليبي كانت ستبقى طي وقتها لولا هاتين القصيدتين ومثلهما كثير في الموروث الأدبي.
- القصيدتان معرض فنيٌّ متجوِّل بما فيه من لوحات معبرة يمكن تخيلها بمجرّد قراءة البيت الشِّعري.
- براعة واضحة امتلكها الشّاعران في نسج التراكيب وتعبئة الجمل بدلالات مشحونة بمعان معبِّرة مؤثِّرة يسهل استخلاص قيمها الفنيّة.

سليمان حسن زيدان
ليبيا

أدب شعبي



أنثروبولوجي مصري رائد

محمد جلال

(1906 -1943)

تقديم

إذا جَازَ لي أن أعتبر شخصي «عيِّنة» لما ساد من أفكار ومعرفة في الجيل الذي بدأ في دخول الحياة الفكرية في ستينات القرن العشرين، فسأذكر أنِّي لم أعرف محمد جلال إلاّ اسماً ألّف بحثاً بالفرنسية عن الشعائر الجنائزية. قرأتُ إشارة إليه في العدد الأول من دورية مركز «الفنون الشعبية» في أبريل 1959، وذلك ضمن قائمة أوردها رشدي صالح نقلاً عن «ببليوجرافيا مشروحة عن الفلاح المصري» نشرها بالإنجليزية كولت في عام 1958. وتشوَّفتُ للاطلاع على البحث منذ ذاك، ولكن كيف السبيل إليه وهو منشور بالفرنسية في باريس سنة 1937.

حتى عندما رجعت د.علياء شكري للبحث كان ذلك في رسالتها المكتوبة بالألمانية للحصول على الدكتوراه من جامعة بون سنة 1968. وهكذا بصورة أو أخرى أوغل الزمن في إبعاد اسم محمد جلال وبحثه عن الذاكرة الحاضرة داخل الديار العربية.

وأحسب أن هذه الفجوة المعرفية وأمثالها -وهُم كُثْر- عززوا إحداث قدر كبير من التشوش والاضطراب اللذين شاعا في مجال الثقافة الشعبية، سواء على مستوى المصطلح أو المفاهيم أو تحديد طبيعتها وموضوعاتها، وكذا التأريخ لها. ويتجلى هذا -في سياقنا- في أمرين: أولهما صلة درس الثقافة الشعبية بدرس الأنثروبولوجيا، وثانيهما: التأريخ للدراسات الشعبية.

أما بالنسبة للأمر الأول، فرغم اختلاف الذين تناولوا الثقافة الشعبية في تحديد الجانب الذي يتناولونه منها فإنهم مالوا إلى تأكيد ابتعاد عملهم عن الدرس الأنثروبولوجي. ويبدو أن هذا الميل صدر عن رغبة في إظهار استقلالية عملهم وعدم التزامه بشروط الدرس المنهجي. وظهر في ستينات القرن العشرين وسبعيناته جدل حول فقه الفروق، كالفرق بين الفولكلور والأنثروبولوجيا والاثنولوجيا والاثنوجرافيا وما أشبه، ومثله الخلط الذي لم يستبن حتى يومنا هذا بَيْن «الفنون الشعبية» و«التراث الشعبي» و«الأدب الشعبي» و«المأثورات الشعبية»، وأخيرا «الثقافة الشعبية»، ناهيك عن النعت «شعبي» هذا! ولكي «أجيب من الآخر»، الرأي عندي -الآن- أن دراسة الثقافة الشعبية هي شعبة من دراسة «علم الثقافة»، باعتبار الثقافة هي ما أنتجته الجماعة البشرية المحددة من خبرة ومعرفة وتصورات وقيم، عملت بها في المجالات العملية والعقلانية والوجدانية، ونظّمت بها علاقاتها وحددت أسلوب معاشها وأطّرت نظرتها للوجود. والأنثروبولوجيا بمعناها الرحب، وخاصة إذا جنبنا مؤقتا الفرعين: الأنثروبولوجيا الطبيعية والأخرى الاستعمارية، هي دراسة لأحوال أيٍّ من الجماعات البشرية وهي تحقق كينونتها الاجتماعية وتنظمها في مواجهة ضرورات الطبيعة. ومن ثَمَّ تتقاطع الدراسة الأنثروبولوجية مع دراسة الثقافة الشعبية في ملتقيات عريضة. وعليه، فإن انشغالنا بإسهام محمد جلال يصب في مجال الدراسات الشعبية وإن صنفها الجامعيون ضمن الدراسات الأنثروبولوجية.

أما بالنسبة للأمر الثاني وهو الخاص بالتأريخ للدراسات الشعبية فموجز القول: إنه مازال في حاجة للتحري المنهجي لملء الفجوات المعرفية القائمة، كما أن عليه التخلص من نوازع الاستسهال أو الخضوع لإغواء الشوفينية وأهواء الفئوية. وإدراكا لأهمية العمل على هذا التأريخ المدقق وضعتُ مُخطّطاً مؤملاً أن يشتغل عليه بعض شباب الدارسين (انظر مقدمة «أوراق في الثقافة الشعبية»، القاهرة، ط الأولى، 2002). وقد أرجعتُ فيه بدايات الاهتمام الجاد ذي النظرة النقدية إلى بدايات النهضة كما تظهر في كتابات رفاعة رافع الطهطاوي. وقد نما هذا الاهتمام مع نموّ الحركة الوطنية وما واكبها من فحص «للذات» الوطنية في مواجهة «الآخر» المستعمر ولكنه المتقدّم في الآن ذاته.

ثم حدثت نقلة نوعية في ثلاثينات القرن العشرين، إذْ اتخذ الاهتمام طابعا منهجيا وأسهمت في رصيده دراسات جامعية من مداخل مختلفة تنتمي إلى نظم معرفية أخرى، كالجغرافيا والتاريخ والتربية واللغة، فضلا عن الأدب والاجتماع. أما النقلة النوعية التالية، والتي مازلنا نعيش نواتجها حتى يومنا هذا، فهي التي حدثت عقب الحرب العالمية الثانية، عندما برز جيل النصف الثاني من أربعينات القرن العشرين من المثقفين الوطنيين الديموقراطيين الذي جعل من المقاربة المنهجية أساساً، ومن التوسيع من نطاقها عملاً. وفي إطار هذا المخطط تظهر أهمية الكشف عن دور محمد جلال ودراساته القائمة على العمل الميداني المكثف في حقل الثقافة الشعبية. والفضل في الكشف عن هذا الدور يعود للأستاذ نيكولاس هوبكنز، الذى ثابر على متابعة البحث عن مظان الأشخاص والأماكن التي قد يوجد بها أي معلومات تتصل بهذا الدور، وخاصة في فرنسا. وهكذا واصل حفرياته في الأضابير والمخطوطات سعيا وراء أي وثيقة ذات صلة.

وهذا التحري المدقق ليس بغريب عن الأستاذ

نيكولاس هوبكنز، إذ طالما ظهر في دراساته الميدانية المتوالية في النوبة وريف الصعيد، وفي غيرها بأنحاء أفريقيا والهند. وقد عمل أستاذاً للأنثروبولوجيا بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، كما تولَّى رئاسة قسم الدراسات الاجتماعية وعمادة كلية الإنسانيات.

وقد تكرَّم الأستاذ نيكولاس هوبكنز بالموافقة على ترجمة هذا البحث الذي يعرض نتائج استقصاءاته بالنسبة لمحمد جلال، كما وافق على نشر الترجمة العربية مصحوبة بالنص الإنجليزي على النحو الذي يجده القارئ في هذا العدد.

ويبدو أن مثابرة الأستاذ هوبكنز والتزامه مبادئ التحرّي والاستقصاء كانت مُعْدِيَة، إذ حفزني إطلاعي على بحثه والحماس لترجمته إلى انتقال اهتمامي بمحمد جلال من طور كنتُ فيه منذ سنة 2009 اعتمد على غيري من الأصدقاء والزملاء من هيئة التدريس للسؤال عن معلومات عن محمد جلال، فإذا بحالة أخرى من الحميَّة والبتُّ فيها التردد على مظان وجود معلومات، وخاصة في أرشيف جامعة القاهرة، ثم في أرشيف كلية الآداب، إلى أن توصّلْتُ إلى وجود ملف له بأرشيف كلية الآداب (م. 68/24). وكان الفضل للدكتورة وفاء صادق مديرة وحدة الذاكرة الإلكترونية في تيسير الاطلاع على الملف.

وهو ملف إداري بمعنى أنه خاص بالمكاتبات التي تجريها الكلية بخصوص تصرفاته الوظيفية. ويشغل موضوع طلب أحد من أهله لمعاش استثنائي (مرة أمه ومرة زوجته ومرة ابنته) نصيبا كبيرا من هذه المكاتبات؛ ودعك من أمثال المكاتبات الخاصة باسترداد كتابين (بالإنجليزية من تأليف هربرت سبنسر) كان قد استعارهما من المكتبة العامة للجامعة، أو المكاتبات الخاصة بإجازاته المرضية. ومن المفارقات التراجيدية أن الخطابين اللذين يحويان بيانات تتناول وضع محمد جلال الأكاديمي، أحدهما (1764بتاريخ 1942/1/25) كان موجها إلى سكرتير عام (أمين عام) جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة حاليا) من عمادة كلية الآداب باقتراح بتعيين الأستاذ محمد جلال عبد الحميد مساعد مدرس من الدرجة السادسة بماهية قدرها 17 جنيها ليتولي تدريس علمي الاجتماع والإثنولوجيا بقسم الفلسفة (الذي كان يضم في إطاره الدراسات الاجتماعية والنفسية). بينما كان الخطاب الثاني (2191 بتاريخ 1944/4/23) موجها أيضا إلى إدارة الجامعة من عمادة كلية الآداب، ولكن بخصوص طلب والدته معاشا استثنائيا، ولتبرير الطلب أورد الخطاب بيانا لحالة محمد جلال الوظيفية، اعتمد فيها على ما ورد بالخطاب الأول إلى حد التطابق.

على كل حال، أُورِد فيما يلي البيانات التي تهم سياقنا، آملاً أن تتكامل مع ما أورده بحث الأستاذ هوبكنز، بأن تسد بعض الثغرات أو تُعَدِّل البعض، وخاصة في مرحلة محمد جلال الأخيرة بالقاهرة:

سافر على حسابه الخاص إلى فرنسا في أكتوبر 1932 لإتمام دراسته.

حصل على معادلة البكالوريا من جامعة باريس في سنة 1937.

حصل على دبلوم المدرسة التطبيقية للدراسات العليا بالسوربون سنة 1937.

حصل على ليسانس الآداب من كلية الآداب بباريس سنة 1938.

قُيِّد في الجامعة المذكورة للتحضير لدرجة دكتوراه الدولة في الآداب.

انتدبته جامعة باريس في بعثة إثنولوجية بمصر والسودان.

منحته إعانة مالية وزوّدته بجميع الأدوات العلمية اللازمة.

لما نفدت الإعانة منه لم يَعُد في مقدرته إتمام أبحاثه (العمل الميداني) على حسابه الخاص.

تقدم لكلية الآداب طالبا منحه إعانة لمواصلة أبحاثه في بلاد السودان، أو ضَمّه إلى بعثاتها.

وافق مجلس الكلية في أول مايو سنة 1940 على ضَمّه لبعثة الكلية.

لمَّا عُرض الأمر على مجلس إدارة الجامعة في جلسة 6 يونيه 1940 قرر منحه -كطالب بجامعة باريس- مكافأة دراسية قدرها ستون جنيها تشجيعا له على إتمام الأبحاث التي يقوم بها في مصر والسودان، كما وافق على

ترشيحه لبعثة.

في 13 أغسطس 1940 قررت اللجنة الوزارية الاستشارية لبعثات الحكومة ضَمَّه لبعثة الجامعة.

وقد كان برنامج بعثته يقضي أن يستمر في أبحاثه بالسودان لغاية نوفمبر سنة 1940، ثم يسافر إلى باريس لوضع الرسالة وتقديمها ومناقشتها قبل نهاية شهر يونيه 1942 تاريخ انتهاء بعثته.

سافر إلى السودان مرَّتين وجمع المعلومات والوثائق اللازمة لرسالته، ولكنه لم يستطع السفر إلى فرنسا بسبب نشوب الحرب العالمية الثانية.

قام بتدريس ثلاثة دروس أسبوعيا في علمي الاجتماع والإثنولوجيا لطلبة الماجستير والامتياز والليسانس بقسم الفلسفة في العام الدراسي 1942/41.

تسلَّم العمل بالكلية في وظيفة مساعد مدرس (درجة سادسة) بتاريخ 1942/6/1، ليواصل الدروس نفسها.

انتدب للعمل بمتحف الحضارة المصرية «في أوقات فراغه» منذ شهر فبراير 1942.

(من توافقات القدر أنيّ عملتُ أمينا لمتحف الحضارة المصرية في بداية حياتي الوظيفية بين السنوات 63-1966، ولكني لا أذكر إشارات تدل على عمل محمد جلال، وللأسف المتحف مغلق الآن بحيث يصعب التوصّل إلى أرشيفه. وفي كل الأحوال، فإن «متحف الحضارة المصرية» يعرض بواسطة وسائل إيضاحية متعددة المراحل الحضارية التي مرّت بمصر منذ عصر ما قبل الأسرات إلى العصر الحديث. وأغلب الظن أن مجال عمل محمد جلال كان القسم الخاص بمرحلة ما قبل التاريخ).

توالت أجازاته المرضية في نهاية 1942 وبداية 1943، وكانت أعراض المرض: آلام عصبية، وصداع مستديم، ونزلة قولونية.

توفي في 1943/2/7.

وهكذا أُهيض هذا المشروع الناهض وهو على مدرج الإقلاع، وترك لنا شعورا فاجعا عن الحياة البشرية الهشة. وإذا كُنَّا نأسف على شبابه المغدور بداية، فإننا نتحسر -نهاية- على ميراثه العلمي والمنهجي الذي طواه الزمان، وتعرونا الخشية من أن يفعل أخلافه فعلة الورثة الحمقى الذين يبددون ميراثهم ويُهدرون إنجاز أسلافهم بدلا من الاعتناء به والبناء عليه.

ترجمة البحث[1](*)

الأنثروبولوجيا علم وصفي وتحليلي يحاول ملاحظة التنوّع الهائل في الظروف البشرية وفقاً للمكان وللزمان. وقد نما مستقلاً عن الاستشراق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في كلاً من أوروبا وأمريكا الشمالية، بهدف بناء كيان من المعرفة عن شمائل «الآخرين» وأساليب حياتهم من أجل إنماء جهاز علميّ ومفهومي يُوَجِّهه علم إنساني.

وقد اهتم الأنثروبولوجيون منذ زمن مبكّر بمصر المعاصرة، للسببين معاً: من أجلها هي نفسها، ومن أجل تتبع أثر نموّ الحضارة في إحدى حالاتها الرئيسة. غير أن أول أنثروبولوجي مصري كان محمد جلال، الذي نفحص إنجازاته في هذا المقال. لقد بدأ جلال بفحص مجتمعه قبل أن يستدير إلى أكثر المجتمعات إختلافاً في أفريقيا جنوب الصحراء، وبهذا انتقل من النظر من الداخل إلى النظر من الخارج.

في مصر

من المفترض أن يكون محمد جلال (1906-1943) أوَّل أنثروبولوجي مصري مهنيّ، حيث أنه حصل على تدريب أكاديميّ، وأجرى عملاً ميدانياً، ونشر دراسة أنثروبولوجية. بيد أنه توفي مبكّرا لسوء الحظ. فصار غير معروف إلى حد كبير للجيل الحالي من دارسي علم الاجتماع في مصر أو في الشرق الأوسط. وسأحاول في هذه الورقة البحثية أن أجدد التعريف بمحمد جلال وإنجازاته وأضعها في سياق الأنثروبولوجيا المعاصرة.

لقد درس «جلال» ونشر في فرنسا، وانفصل عهده عن الجيل التالي من الأنثروبولوجيين باضطرابات الحرب العالمية الثانية. وتكوَّن ميراثه

الأنثروبولوجي من دراسة اتخذت هيئة كتاب طويل (جلال 1937) ومجموعتين متحفيتين في باريس. والدراسة معنونة «ملاحظات على شعائر الدفن المعاصرة في مصر كما سُجّلت من بعض المناطق الريفية». «Essai d'observations sur les rites funéraires en Egypte actuelle relevées dans certaines régions campagnardes»، وقد أهدى جلال هذا العمل «إلى أستاذيّ: م. موس M. Mauss ول. ماسينيون L. Massignon». لقد كان «موس» الأنثربولوجي المُوَجِّه في أيامه، كما كان «ماسينيون» مستشرقاً بارزاً. ولم يكونا مُعَلّميْه الخاصين فقط، بل كانا يساعدانه -أيضا- في الشئون الإدارية والمالية.

الكتاب نفسه يحتوي إشارات قليلة -إلى حد ما- إلى العمليات البحثية التي أنتجته[2]. إذ يورد محمد جلال أنه أجرى أبحاثه في مناطق بعينها من مصر اعتبرها مُمثّلة، على الأخص محافظة الشرقية، وكذلك في البحيرة وأسيوط وأسوان والقاهرة. وأكّد فيما بعد على اعتماده على الملاحظة والاتصال المباشر مع الريفيين، مُنتبهاً إلى أن المسئولين المحليين قد يعطوه نظرة مُعقّلَنة، وأن الاتصال المباشر وحده هو الذي سيمدّه بتفاصيل يُعَوَّل عليها (1937: 131). لقد كان التشديد على الوقائع القابلة للملاحظة. ومن أجل تأسيس علاقة مع الأهالي، كان من الضروري إظهار أنه يعرف بالفعل قدراً طيباً حول الموضوع، وبهذا استطاع الدخول في علاقات طيبة مع الأهالي وأصبح قادراً على الملاحظة المباشرة دون إزعاج الناس.

لم يضع جلال عمله ضمن أي اتجاه فكري بشكل جليّ، إلاّ أن أثر موس وأتباعه واضح. والاقتباسات الوحيدة، التي استخدمها للتأسيس للإجراءات الرسمية، كانت تعود لمجموعتين: واحدة مسلمة والأخرى مسيحية (وزارة الأوقاف 1936، سليمان 1936). على أيّة حال، فهو يذكر أنه بالإضافة إلى تقديم المادة الخاصة بشعائر الموت، تعمّد أن يُبيِّن العلاقة بين هذه الشعائر و«الوقائع» الاجتماعية والدينية والمعنوية، وإظهار إلى أي مشاعر ومعتقدات يُمكن أن تُعْزَى هذه الوقائع.

إن بنية العمل ومفرداته تعكسان تعاليم موس كما تظهر في مقرره الدراسي بمعهد الاثنولوجيا (انظر 1967: 231-233، وأيضا موس 1960)، مثلما أن وضع النصوص المدوَّنة بنُطْقها في بؤرة العمل يعكس اهتمامات ماسينيون.

تكشف عناوين فصول الكتاب عن بنائه. لقد صُمِّمت المراحل بداية كالتالي: المرض، متضمناً لحظة الوفاة، إعداد الجثمان للدفن، الجنازة، معمار القبور والجبانة، زيارة المدفونين في الجبانة. ثم يناقش جلال -في الجزء الثاني- الجوانب الدينية والمعنوية (الثقافية) والاجتماعية، والمعتقدات والمشاعر المتعلقة بالجنازات. وزوّد الكتاب بملحق حوى نصوص البكائيات، ومقالاً بالصور أيضاً. ويربط جلال الممارسات الطبيعية للعناية بالجسد بالأفكار المصرية عن أسباب المرض والموت ومسار الروح بعد الوفاة؛ إذ من المهم أن يُقدَّم الجسد نفسه لحضرة الإله في هيئة جميلة. وباستعارة لغة فان جنّب Van Gennep (وهو ما لم يفعله جلال) يُمكننا القول إن الدراسة تُغَطّي كامل الفترة الواقعة عند «عتبة الشعور»[3] منذ بداية المرض إلى الخلوص النهائي للروح (فان جنّب 1909). تُتَناول المادة التي عرضها جلال لكي تُشخِّص المجتمع أكثر منها أن تكون مصورة للأفعال الفردية داخل إطار ثقافي؛ باعتبارها «وقائع اجتماعية». وبهذا يكون التنوع الفردي مُسْتَوْعَباً داخل النمط الاجتماعي، والتفاعل بين الفاعلين المختلفين ليس هو المقصد. إنّ جلال يعرض -بدايةً- الملاحظات الإثنوجرافية، ومن ثَمَّ يُقدم التأويلات التي يقول بها الأهالي. وفي هذا كان جلال أميناً مع زمنه كما كان انعكاساً لمعلّمه، موس.

يقوم جلال بالإشارة إلى الفروق حيثما وُجدت بسبب اختلاف الإقليم أو العقيدة. وعادة ما توضع مصر العليا ومصر السفلى في تقابل. وهو يشير إلى وجود نقاط قليلة يظهر فيها اختلاف الممارسة القبطية واليهودية عن أنموذجه، بل يوجد -أيضا- الكثير من النقاط المتشابهة. وبالرغم من طموحه إلى أن يمتدّ بالدراسة إلى أن تشمل كل مصر (الريفية)، فأظن أنه يمكن

للمرء الاستنتاج أن حالة قرية سِنْدِنْهور[4] – موطن جلال- تُمثّل النقطة المرجعية، والحالات الأخرى نُظِر إليها بالتقابل معها.
يمكن تعقب تأثير موس في عديد من كتابات جلال. وفي المقام الأول الانتباه الذي أولاه لمراحل إعداد الجثمان للدفن الذي هو صدى لاهتمام موس ببيان كيف تُتعلم عادات التحرك (تقنيات الجسم) (كالمشي والجلوس، إلخ) وتكراراتها (1934). وتحليله الدقيق الحاذق لإزجاء واجبات التعزية عند الوفاة ورد أهل المتوفى لها، هو -بالطبع- استعادة لدراسة موس «الهدية» (1923). ومناقشته لدفن الجثة، وردود أفعال المعزين، ومصير الروح، تتصادى مع عمل زميل موس، روبرت هيرتز (1907). وفي الأثناء يركز جلال على التعبيرات عن المشاعر التي تأخذ طابعا اجتماعيا وإلزاميا، وارتباطها بالمكانة الاجتماعية للعائلة، أكثر مما يركز على ردود الأفعال الفردية (انظر موس 1921).
بمراعاة كلا الأمرين: المكانة الطبقية والعائلة، فإن الموت والجنازات يقويان التمايزات الاجتماعية. فتحليل جلال تحليل حساس بخصوص الطبقة والتمايزات الاجتماعية: الأغنياء يمكنهم تنفيذ الصورة المثالية، أما الفقراء فعليهم إجراء حلول وسط. وفي الوقت نفسه، عليهم أن يعيشوا دورهم حتى لو كانوا لا يستطيعون تحمل أعباءه: فإنهم يستدينون الأموال بتكتم لتغطية نفقات الجنازة. وعندما تقع وفاة في عائلة ميسورة، يكون هناك الكثير من الأدوار الملحقة على الفقراء القيام بها. كما أنه يسلط الضوء على الأدوار المختلفة للعائلات المنضوية (على سبيل المثال: عائلة الزوج أو عائلة الأم)، كما يحدد في ردود الفعل للوفاة الاختلافات بالنسبة للنوعين (الذكر والأنثى). إن أدوار مختلف أعضاء العائلة تتبدل عندما يستقبلون المعزين وتتوافق مع الأنماط المتبدلة للعلاقات الاجتماعية الناتجة عن الوفاة. ويوجد أيضا متخصصون بعينهم في إجراء الشعائر، وخاصة «اللحاد» الذي يشرف على إعداد الجثمان للدفن ووضعه في القبر، وتلاوة الأدعية الأخيرة. وفي موكب الجنازة قد يوجد قارعو طبول وندابات محترفات، وفي استقبالات تلقي العزاء والزيارات التالية للمقبرة يكون هناك قارئو القرآن.
وفي بين الأقواس التي توجد داخل نص الكتاب يورد تحليلات مفصلة للمظاهر الثقافية المتمايزة التي تتعلق بالروابط بين هذا العالم الفيزيقي وما وراءه: العين الشريرة (ص ص 139-142)، الزار (ص ص 147-150) الاستغاثة بالقديسين والأولياء عند أضرحتهم (ص ص 198-200)، المعتقدات الخاصة بيوم الحساب (249-252).

محمد جلال

يُعرف -بالكاد- اسم محمد جلال في سجلات الأنثربولوجيا المصرية. لا أحد من الناشطين في مجال الدراسات الاجتماعية في مصر -الآن- يعرفه معرفة شخصية، وإنْ كان البعض على دراية بوجود دراسته. من هو محمد جلال؟ كيف تَأتَّى له كتابة هذه الدراسة، ثم اختفى؟ بحثتُ عن هذه الغوامض في المكتبات والأرشيفات المختلفة في باريس عام 2010، وأتبعته بإجراء مقابلات في مصر. وتعرض هذه الورقة البحثية ما عثرتُ عليه.
لقد كان اسمه الكامل: محمد جلال عبد الحميد صالح الحضري. استخدم منه: محمد جلال، فقط، في فرنسا للأغراض المهنية. وُلد في عام 1906 في قرية سِنْدِنْهور بمحافظة الشرقية، حيث كانت عائلته تمتلك أرضاً. استعمل سِنْدِنْهور عنواناً بريدياً له في مصر، وهكذا تظهر باعتبارها موطنه الذي عاد إليه. وقد توفي والده عندما كان طفلاً، وتألّفت أسرته المباشرة من أمه وأخته. أكمل تعليمه الثانوي بالزقازيق عاصمة محافظة الشرقية. كانت فرنسيته ممتازة، التي -بلا شك- تعلمها جزئيا في مصر ثم صقلها أثناء إقامته الطويلة في باريس من سنة 1931 إلى سنة 1938.

دراسة الأنثربولوجيا في باريس

كان جلال موفور الحظ أن يتجه لدراسة الأنثروبولوجيا في باريس خلال فترة تكثفت فيها الإثارة الفكرية وابتداع المؤسسات. لقد وجد مُرَكَّبا من المؤسسات المتواشجة، من ضمنها: معهد الإثنولوجيا Institut d'Ethnologie، والقسم الخامس (الخاص «بعلوم الدين») من المدرسة التطبيقية للدراسات العليا Ecole Pratique des Hautes Etudes، ومتحف الأنثروبولوجيا المجدَّد «متحف الإنسان» Musée de L'Homme، وكلية فرنسا Collège de France. وكانت معاً تقدّم إطاراً لتعليم الأنثروبولوجيا في باريس. وكان معظمها جديداً أو جُدد خلال فترة العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين.

كان مارسيل موس Marcel Mauss هو الشخصية الرئيسة، وكان حينئذ في أوج قواه، يدرِّس في معهد الإثنولوجيا والمدرسة التطبيقية للدراسات العليا والكوليج دوفرانس (فورنييه 2006). لقد عُيِّن موس في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا في سنة 1901، وأصبح رئيسا للقسم الخامس عام 1938؛ وساعد في تأسيس معهد الإثنولوجيا في عام 1925، وانتخب للكوليج دوفرانس في عام 1930 (بويون 2008: 668-670) ([5]). وكان الكثير من الطلبة يتتبعونه من موقع تدريس إلى آخر (ديمون 1972: 12؛ تيّيون 2000: 15). لقد كان الغرض من معهد الإثنولوجيا توفير تدريب أولي لنطاق واسع من الطلبة وموظفي المستعمرات وغيرهم. وكان يقدم مقررات دراسية قليلة خاصة به، ولكنه كان يشجع الطلبة على الالتحاق بالمقررات ذات الصلة الموجودة في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا والمدرسة الاستعمارية وجامعة باريس والكوليج دوفرانس، وأي جهات أخرى. وكان أحد المقررات الدراسية التي تُقدم دروس موس في النظرية والمنهج مقصود به الإعداد للبحث الميداني؛ وكان ذا مستوى عالٍ (راجع موس 1967) واجتذب تنوعاً غنيّاً من الطلبة. وبالإضافة إلى ذلك، قدَّم مقررات متخصصة في الإثنوجرافيا في المعهدين الآخرين.

كان لدى معهد الإثنولوجيا صلاحية منح شهادة في الإثنولوجيا بكلية الآداب (1927) وبكلية العلوم (1928). وكانت المدرسة التطبيقية للدراسات العليا لها صلاحية منح درجتي التخرج: دبلوم ودكتوراه. ولم تكن الكوليج دوفرانس تمنح أي درجة، ولكنها، مثل المدرسة التطبيقية للدراسات العليا، كانت مقرراتها حُرَّة ومفتوحة للجميع، وحتى أولئك الذين لم يحصلوا على درجات ثانوية أو جامعية كانوا يستطيعون الحضور والمشاركة.

أُعيد تنظيم متحف الإثنوجرافيا القديم ليصبح «متحف الإنسان» Musée de L'Homme بين السنوات 1929 و1937، تحت قيادة بول ريفيه Paul Rivet وجورج -هنري ريفيير George Henri Rivière. وكان مبدؤه المُوجِّه هو التركيز على أشياء الحياة اليومية أكثر منه على تلك التي تُعَدّ أرفع جمالياً، أو تلك التي ببساطه تعتبر غريبة، وعلى هذا النحو سعى المتحف لخلق أرشيف مادي للمجتمعات الآخذة في التلاشي أو في الاستيعاب. وهكذا كانوا في أواخر الثلاثينات مهتمين بالتوسيع المتعدي لمجموعات المتحف (لوربير 2006).

والشطر الآخر من البنية المؤسسية التي أسهم فيها جلال كان جمعية دارسي أفريقيا Société des Africanistes وكان مقرها بمتحف الإنسان. وشمل اصطلاح «أفريقيا» لديهم بلدان شمال أفريقيا. وفي مناسبتين أوردت مجلة جمعية دارسي أفريقيا Journal de La Société des Africanistes إشارة إلى التقدم في عمل جلال بالسودان مبنية على رسائله. وكان الرابط بين متحف الإنسان وجمعية دارسي أفريقيا الأنثربولوجي والسيريالي ميشيل ليريس Michel Leiris.

دراسات جلال

كان جلال مُسَجَّلاً طالباً في مكانين: المدرسة التطبيقية للدراسات العليا ومعهد الإثنولوجيا. لقد أتى من مصر بعد أن أتمّ تعليمه الثانوي، ولكن من الواضح أنه ظلّ في باريس لبعض الوقت قبل أن يظهر في السجل الأرشيفي، ومن ثم قد يكون التحق أولاً بدراسة في مكان ما. لقد كان طالباً يدرس من نفقته الخاصة، ولم يحصل أبدا على أكثر من دعم متواضع من «البعثة التعليمية المصرية» Mission Scolaire égyptiene. ليس في السجلات ما يفيد عن بدء دراسته[6]. وأول وثيقة متاحة تشير إلى وجود جلال في باريس مذكرة بتاريخ أكتوبر 1936 مُرسلة إلى موس تسأله النصيحة فيما يخص قراءة كتاب فريزر «الغصن الذهبي». Golden Bough. نغمة المذكرة تجعلها تُعطي جَرْس الاتصال الأوّلي، ونوع السؤال الذي يسأله طالب يسعى إلى جذب بعض انتباه الأستاذ. ومن ناحية أخرى، كتب ماسينيون في أبريل 1937 أن جلال قد أنجز عمله الميداني في الصيف السابق، يعني 1936، مما يُفيد أنه قُيِّد على الأقل السنة السابقة حتى يكون قد استوعب تعاليم موس والآخرين، وحتى يتمكن من تحديد موضوع للبحث.

كتب ماسينيون لموس في ديسمبر بخصوص الحاجة لتخصيص دعم مالي لجلال. وقد أقنع فيما بعد السلطات المصرية لإمداده براتب متواضع (700 فرنك في الشهر تُدفع دون انتظام). وفي عديد من المواقف الأخرى رفضت الحكومة المصرية دعم جلال -على سبيل المثال: من أجل طباعة أطروحته، أو من أجل دعم إضافي لعمله الميداني في السودان.

يبدو أن جلال قضى شتاء 1936 -1937 يشتغل على نصّ «الشعائر الجنائزية» Rites Funéraires حيث أن ماسينيون كتب في أبريل إلى موس أنه قرأ الجزء الأول من «المذكرات» mémoire (الأطروحة) ووجده جيداً، وإن كان في حاجة للتحرير، مُضيفاً «أهنئك على نجاحك في تعليمه المناهج». وفي يونيه 1937 أخطر ماسينيون موس أن «المذكرات» mémoire قد قُبلت. ومُنح جلال «دبلوم» من المدرسة التطبيقية للدراسات العليا عن أطروحته عن شعائر الجنازة في مصر.

على أية حال، فمن أجل أن تصبح الدرجة (العلمية) مُجَازة كُلّيا يجب أن يتم نشر الأطروحة كاملة أو في أجزاء، وينتج عن هذا ضرورة مناقشة كيفية تغطية تكاليف النشر. وفي هذا، ساعد موس بإيجاد إعانة مالية صغيرة من أجل تكاليف الطباعة. وفي النهاية، في أكتوبر 1937 كتب ماسينيون أنه يمكن نشر الأطروحة في «مجلة الدراسات الإسلامية» Revue des Etudes Islamiques التي كان يديرها. وهذا ما تمّ.

كان لدى ماسينيون تحفظات إزاء عمل جلال لأنه خشي ردّ فعل المحافظين الدينيين في مصر. وتشاور مع جلال في تلطيف بعض الملاحظات التي أوردها عن العادات والمعتقدات التي بدت غير قويمة. وفي رسالة إلى جلال تتناول اجتماع اللجنة التي وافقت على الأطروحة، أبدى ماسينيون عدم ارتياحه من إمكانية وجود أصداء لنشر النصّ من المسلمين المتشددين الذين قد يهتاجون نتيجة ما وَرَد من انحرافات عن سنة المسلمين. لذا اقترح ماسينيون أن تنشر الأطروحة في فرنسا فهذا أفضل من نشرها في مصر، واقترح على جلال التشاور مع طه حسين، الذي كان قد وصل إلى باريس من فترة قصيرة، حول إعادة صياغة بعض العبارات الرئيسية؛ ووجوب إعداد مُسَوّدة مقدمة تسمح لمصطفى عبد الرازق، الذي ساعده في الماضي، بمواصلة الدفاع عنه. وفي أكتوبر أضاف ماسينيون في رسالة إلى موس أنه قلق من ضجّة جديدة في القاهرة حيث أن عديداً من الوقائع الحالية بخصوص الإسلام قد هيَّجت الناس، واقترح لتحقيق الأفضل لصالح جلال أن يحترس. لم يذكر ماسينيون ما الذي كان يقلقه. ولا نعرف ما إذا كان جلال اتبع هذه النصيحة، ومع هذا فالنص قد نُشر في فرنسا. وطالما أن ماسينيون لم يكن فقط المشرف ولكنه كان أيضا محرر المجلة التي ستنشر النص، فإن آراءه كان لها بوضوح بعض الوزن. وقد أبلغ ماسينيون موس

أنه سيشتغل مع جلال على لغة الإصدار، وليس هنالك ما يُنبئ إلى أي مدى حدث ذلك.

خلال العام الجامعي 1937-1938 واصل جلال حضور المقررات الدراسية بوصفه «طالب حاصل على دبلوم» élève diplômé [7] أثناء إشرافه على طباعة أطروحته والتخطيط لخطوته التالية (بحث مفترض عن السودان من أجل الدكتوراه).

وفي يونيه 1938 مُنح شهادة Certificat من معهد الإثنولوجيا، ضمن مجموعة تتضمن لويس دومون Louis Dumont.

حصل جلال في مايو 1938 على منحة مقدارها 20,600 فرنك من معهد الإثنولوجيا لإجراء بحثه في السودان. وكان موس هو السند في الحصول على المنحة. وقد كانت مقدارا مميزا من المال، كما هو واضح من مقارنتها مع ما يحصل عليه الباحثون الفرنسيون الذين يرعاهم معهد الإثنولوجيا. وقد خطط جلال للسفر إلى أقصى جنوب السودان على امتداد الحدود الأوغندية، على أن يذهب فيما بعد على امتداد الحدود الأثيوبية. يبدو أن السودان الجنوبي كان اختياراً واضحاً بالنسبة لمصري يبحث عن موقع ثقافي مختلف.

مهما يكن من أمر، فقبل التوجه إلى السودان، قام جلال في يوليو 1938 برحلة إلى أكسفورد لزيارة إيفانز برتشارد وسليجمان يسألهما النصيحة والتوجيه فيما يخص السودان الجنوبي حيث أجرى كلاهما بحثاً هناك (سليجمان 1965، إيفانز برتشارد 1937). وبالتالي أرسله سليجمان إلى «مكتب السودان» في لندن لمقابلة هويل A. B.B. Howell الذي كتب رسالة تعريفية عنه، بينما شدد عليه بحاجته إلى أن يعمل عن قرب مع السلطات في السودان. وفيما بعد، ذكر إيفانز برتشارد في مقال له أن جلال يُجري بحثا في السودان (1940: 63).

عقب هذه الرحلة إلى أكسفورد، عاد جلال إلى مصر وجمع المقتنيات التي كوَّنت مجموعته الثانية من سِنْدِنْهُور، ورتَّب لتغليفها وشحنها (12 أغسطس - 15 سبتمبر 1938) وفي سبتمبر قابل ريفيه Rivet الذي كان يعبر قناة السويس، وتناقشا في الأنثروبولوجيا والحاجة إلى مزيد من البحث في مصر.

المجموعات المتحفية والثقافة المادية

أعدَّ جلال مجموعتين إثنوجرافيتين من أجل متحف الإنسان. جمع الأولى في سنة 1937 وتضم قطعاً مُتَعلّقة بالمواكب الجنائزية، وتمَّت الثانية سنة 1938 مكوّنة من القطع والأدوات التي تُسْتَخدم في الحياة اليومية -وكان بعضها ضخماً بالفعل، من مثل: ساقية أو نورج.



تروس ساقية

ومفردات قطع المجموعة الأولى (71-1937-26) مُثبتة في السجل بوصفها هدية من جلال، بينما جمعت قطع المجموعة الثانية (71-1938-115) بناء على تكليف من المتحف وإن تم بمبادرة من جلال. لقد دُفع له مُقدَّما 2500 فرنك، وفيما بعد دُفع له1000 فرنك أخرى تمَّ صرفها متجاوزة الميزانية. كثير من هذه القطع ما زالت ضمن مجموعات «متحف الإنسان» الذي أصبح الآن «متحف كوي برانلي» Musée du Quai Branly.

تتكون المجموعة من 481 قطعة، ولنضع في الاعتبار أن القطع الضخمة، مثل الساقية، تفككت إلى أجزاء ومن ثم تحسب متعددة. قطع مجموعة الجنازة عرضت سنوات كثيرة «بمتحف الإنسان» في التروكاديرو Trocadéro، ولكنها منذ ذلك الحين رُفعت من العرض. وتحتوي سجلات المتحف تعريفاته لبعض القطع، تتراوح ما بين كلمة أو اثنتين إلى فقرة قصيرة. الحصر

الموجود على شبكة الإنترنت يمزج المجموعتين. النظرة العامة على الحصر يمكن الوصول إليها على الموقع www.culturefr.recherche غير أن ملفّات المتحف نفسها تحتوي معلومات إضافية، بما فيها رسوم (اسكتشات) للأدوات الزراعية الضخمة من مثل الساقية والنورج، مقصود بها مساعدة أمناء المتحف في إعادة تجميعها.

وأحد الأمثلة لما تحويه سجلات المتحف من معلومات تتجاوز الوصف المختصر الموجود على شبكة الإنترنت: وصف البيرق. وهو تصوير مثير للاهتمام يُبيِّن كيفية تسجيل جلال للمعلومات الاجتماعية والثقافية.

البيرق: عند المسلمين، والمزارعين، وسكان المدن، والشيوخ. صُنّاع الخيام -فقط- هم الذين لهم الحق في صناعة هذه البيارق. البيارق تيسر الوسائل للدخول إلى الجنة. وهي تُجلب من المدينة. يحمل البيرق أتباع الشيخ في مواكب الطريقة التي ينتمي إليها الشيخ، أو عند الحداد على عضو مهم في الطريقة. أي أحد يحمله يقع في غشية أثناء الذِّكر. يقول المرء: واخداه الشَّرْبَة»، بمعنى أنه مأخوذ من روح الشيخ، أو يقول: «واخداه الجلالة»، بمعنى أنه مأخوذ بالوجد الصوفي. وفي هذه الحالة يعتقد العامة أن روح الشيخ تكون حالّة في البيرق وفي الآن ذاته حالّة في حامله. وحامل البيرق الذي لا يقع في الغشية يصبح غير مقبول لا من الناس ولا من الشيخ نفسه.

كل الشيوخ في مصر يتوجب أن يكون لديهم بيارق مثل هذه، التي تختلف في اللون والزخرفة والكتابة والحجم. فالبيرق يرمز إلى الطريقة. ولا يُحمل إلاّ بتعليمات من الشيخ. قد يقع الشخص العادي مريضاً إذا لمسه.

وفي تقرير كتبه جلال في نهاية 1938 لمتحف الإنسان نراه يحاول أن يحدد مواضع المجموعة الثانية ضمن جغرافية محافظة الشرقية، وأن يُعدِّد العناصر المختلفة: الفخار، وأشغال السلال، ومشغولات خشبية للأدوات الزراعية، وصناعة الحُصْر، والنسيج. وكتب جلال ملاحظاً أن بعض هذه الحرف التقليدية في مصر تختفي الآن.



البيرق فى موكب

جلال بالسودان

غادر محمد جلال مصر متوجها إلى السودان في نهاية سبتمبر 1938. وفي نوفمبر وصل إلى غايته: نيمولي Nimule، حيث يعبر النيل من أوغندا إلى السودان، وفي 29 نوفمبر تمكن من الكتابة إلى موس والآخرين ممن يراسلهم في باريس. وكان هدفه العاجل دراسة شعب المادي Madi الذي كان منشطراً بين السودان وأوغندا[8].

وحكى إلى موس عن اتصالاته مع الإدارة الاستعمارية البريطانية في جوبا Juba وتوريت Torit. وأورد أن حاكم جوبا قدّمه إلى حاكم الإقليم الشمالي من أوغندا الذي كان يتجوّل في المنطقة. وبذا تمكن جلال من توصيل التوصيات التي كان قد حصل عليها من سليجمان وهوويل. وأبلغ أنه بدأ في تعلم لغة المادي، واصفاً إيّاها بأنها بالغة السهولة والأهالي غاية في البساطة والوداعة. لقد كان يكتب إبّان الموسم الجاف، لذا كان من اليسير التجوّل، رغم أن السفر لأي مسافة كان ما يزال معقداً ومُكلّفاً. كانت صحته جيدة، وكان يأكل البصل والعدس والأسماك. وكان يقيم مؤقتا في خيمته. وكان مسلحا بثلاث بندقيات، لكي يحمي نفسه من الحيوانات البرية. (غير أن البندقيات فشلت في حمايته مما هو أكثر خطورة من الجميع: بعوض الأنوفيلس). وكتب أنه كان متأثرا بهموم أسرته، وخاصة أمه وأخته، حيث أن الأسرة فقدت بالفعل أحد أعضائها في بحر الغزال، وهو أحد أخواله الذي زُعم أن قبيلة نيام نيام آكلة لحوم البشر قد أكلته[9].

وفي التاريخ نفسه، كتب جلال من نيمولي إلى زميلته تيريز ريفيير Thérése Riviere. وبشكل غير رسمي إلى حد ما، كتب إليها عن أنه يتعلّم لغة المادي، وأنه مازال يقطن في خيمة، وأن الذباب والبعوض يفترسانه. وحضها أن تكتب إليه كثيراً حيث أنه بالغ العزلة، ولا يتسلم بريداً إلا مرَّة في الشهر. فأجابته في 9 ديسمبر 1938، وأضافت بتشكك إلى حد ما «أملي الأكيد ألاَّ يأكلك النيام نيام».

بعد خمسة أشهر (1 مايو 1939) كتب ثانية إلى موس مختصرا عن جديده، مشيراً إلى أن بحثه بين المادي كان على وشك الانتهاء. لقد أمضى أربعة أشهر في أوغندا، وشهرين بين المادي السودانيين، يجمع معلومات عن التنظيم الاجتماعي، وأيضا إجراء بعض الجمع عن ما قبل التاريخ. وأنّ عليه أنْ يتوجه قريبا إلى شرق السودان لقضاء 18 شهراً أخرى. وأن صحّته جيّدة سوى هجومات عارضة للملاريا، كما أن نقوده يمكن أن تصمد لستة أشهر أخرى. وفي التاريخ نفسه كتب ثانية من ميتورو Meturu بأوغندا إلى زملاء في باريس يسأل عن التطوّرات الجارية في الأنثروبولوجيا الفرنسية.

وفي 16 مايو 1939 كتب لويس ماسينيون إلى مارسيل موس أن الرسائل الإخبارية التي يتلقاها من جلال تقلقه. وطالما أنه لا يستطيع توجيه جلال، اقترح أن يُرسل إليه موس توجيهات إضافية. ولاشك أن الرسائل التي أرسلها جلال إلى ماسينيون كانت شبيهة بتلك التي أرسلها إلى موس وريفيه وتيريز ريفيير والآخرين، وهي -أيضا- تشابه بعضها بعضا. شيء ما فيها كان يسبب انشغال بال ماسينيون، على الأرجح لم تكن الملاريا. ولكنا نفتقد -أيضا-كثيراً من الرسائل في هذه الزمرة لكي نقول المزيد.

الخطاب الأخير الذي لدينا من جلال أرسله بتاريخ 9 نوفمبر 1939 من الروصيرص إلى بول ريفيه. وبحكم أن ريفيه كان رئيسا لمعهد الإثنولوجيا ففي الأغلب كان هو الشخص المسئول عن منحة جلال. هذا هو الأقرب لدينا بخصوص التقرير الرسمي عن مكوث جلال في العمل الميداني. غير أن فرنسا كانت قد دخلت الحرب -بالفعل- على أية حال، ولم يكن باستطاعة ريفيه إلاّ أن يأمر بحفظ ذلك الخطاب في الملفات. ومع ذلك، استُخدم الخطاب أساساً لملاحظة نُشرت في «مجلة جمعية دارسي أفريقيا» تحت العنوان: «متفرقات وأخبار». «Mélanges et nouvelles africanistes».

في هذا الخطاب يصف بداية كيف أن الموسم

المطير لسنة 1939 تضارب مع تحركاته وبالتالي أعاق عمله. ثم مضى إلى تقرير أنه قد انتهى من عمله مع المادي قبل أن يغادر السودان الجنوبي، وقد جمع معلومات تتعلق بالإثنوجرافيا والأنثربولوجيا الطبيعية واللغويات. وأجرى دراسة للأنساب بين 250 أسرة تنتمي إلى 60 عشيرة. كما درس الجوانب الفيزيقية لثلاثمائة من الرعايا ينتمون إلى عشر فئات مختلفة من العمر ومختارون من ثماني محلية مختلفة. كما حدد مجموعة الدم لمائة من الرعايا. وفحص الآثار ما قبل التاريخية في خمسة أماكن. ففي مجرى مائي بالقرب من دفيل Dufile (أوغندا) عثر على أداتين حجريتين. وفي لاروبي Laroppi (أوغندا) وجد كهفاً به بعض الكسرات الفخارية. وفي نيمولي Nimule (السودان) وجد إسطبلاً على جبل مع بعض آثار الدخان على الجدران. واستخدم استبيان معهد الإثنولوجيا في جمع ما يتعلّق باللغويات، كما استخدم أيضا استبيان السيد تكر Tucker، أستاذ اللغات السودانية بمدرسة الدراسات الشرقية الأفريقية (بلندن). وجمع أيضا عديداً من الأغاني.

تقع الروصيرص في إقليم الفنج Fung حيث انتوى إجراء الجزء الثاني من الأجزاء الثلاثة لبحثه في السودان. ويوجد به كثير من الجماعات العرقية المعروف عنها القليل، وبعض المواقع ما قبل التاريخية المثيرة للاهتمام. وأورد جلال أنه يُزمع التوجه بعد يومين إلى الموقع الما قبل تاريخي الهام بجبل جولي Gule. وذكَر أيضا نيّته قضاء بعض الوقت مع قبائل: بورون Burun وكورا Koura وادوك Udok وبرتا Berta، مثلما هو الحال في تلال الإنجسنا Ingessana. والطور الثالث من الدراسة سيكون بين البجا Beja الذين يعيشون على امتداد البحر الأحمر، في كل من السودان ومصر، ويستغرق هذا الطور ستة أشهر. وعلى الإجمال، خطط جلال لأن تستغرق الأنشطة البحثية حوالى عامين -إذا صمدت صحته ونقوده.

هذا يُعطي أفضل فكرة عمّا أمل جلال أن ينجزه في السودان، ولكنه لا يقدم حساً كليا بالاتجاه والمشكلة. إنه مسح استكشافي لمنطقة عريضة جداً ومتنوعة، وتماثل عمل سليجمان (1965) أكثر من أي شيء آخر. ربما قصد أن يقوم بنوع من التأريخ العرقي للأجزاء غير العربية في السودان، جنوب المركز وشرقه. وعلى أي حال، فإن اتساع نطاقه يعكس تأكيد موس على الدراسة العريضة التي تتضمن ما قبل التاريخ واللغويات والتقنية متوازية مع الأنثروبولوجيا الاجتماعية (بولم 1967: 5-6).

مهما يكن من أمر، فبعد الغزو الألماني لبولندا في 1 سبتمبر 1939 أصبحت فرنسا على قدم الاستعداد للحرب، حتى وإنْ لم تبدأ المعركة إلا في يونيه التالي. وبذا انقطع الخيط الرفيع للاتصال بين جلال ورعاته الفرنسيين.

وما أن نشبت الحرب حتى أجْلَت السلطات الاستعمارية جلال إلى مصر، حيث قام -في النهاية- بالتعليم لفترة في جامعة القاهرة. وحينئذ أصيب بورم بالمخ يستعصى على الجراحة، وتُوفي ودُفن في مقبرة سِنْدِنْهور عام 1943، مُخَلِّفاً زوجة وابنتين.

لم تُتَبع في مصر جهود جلال الرائدة بسبب وفاته المبكرة والانقطاع الذي أحدثته الحرب. وحقيقة أن كتاباته الرئيسة نُشرت خارج مجال الأنثروبولوجيا في مجلة للدراسات الإسلامية، وبالفرنسية، قد تكون مما لم يشجع أخلافه على أخذها في الحسبان.

عمل جلال الخاص بالجنازات نوَّه به بتقدير كل من: هوكارت (1952: 60) Hocart، وبيرك (1957: 51) Berque، وماسينيون (1962: 373). وبالرغم من أن مساره قُطع بسبب المرض، فإن سجله يكشف عن دارس واع ومقدام ذي سيرة مهنية واعدة.

إذا كانت الأنثروبولوجيا تمثل مساراً نحو فهم واع ذاتي لمجتمع المرء الخاص، أو للمجتمع عموما، فإن جهود جلال المبتورة تمثل أكثر من تخطيط أولي لبداية قيّمة[10].



نورج مصري للدراس



شادوف



طحن الحبوب بالرحي



حاملوا الكسوة

الهوامش والمراجع

1- **ملاحظة**: تمّ نشر صياغة أطول لهذه الورقة البحثية بالفرنسية بعنوان: «رائد للأنثربولوجيا في مصر: محمد جلال (1906-1943)» في كتاب: «ما بعد الاستعمار: الشرق الذي اختلقه الغرب» تحرير فرانسوا بويون، وجان -كلود فاتين، باريس: IISMM وكارتالا، 2011، ص‌ص 375-359. في الصياغة الفرنسية اقتبستُ من النصوص الأساسية مباشرة، أما هنا فقد أعدتُ صياغتها، أو ترجمتُها في بعض الأحيان.

2- (1) ذلك الشكل الفني (الذي اتخذه الكتاب) كان تنمية لاحقة.

3- مرحلة في شعائر الانتقال تقع عقب مرحلة الانفصال عن الحياة العادية، ويليها مرحلة إعادة الاندماج، ولذا ترجم البعض المصطلح إلى «التوسط المرحلي». (المترجم).

4- تقع سندنهور بين بلبيس والزقازيق في محافظة الشرقية. كان تعداد سكانها في ثلاثينات القرن العشرين 3000 نسمة.

5- ماسينيون -الأستاذ المشرف الآخر على جلال -بدأ التدريس في الكوليج دوفرانس في سنة 1926 وفي المدرسة التطبيقية للدراسات العليا عن سنة 1933 (بويون 2008: 660-661).

6- يبدو أن المعاهد الفرنسية تحتفظ بسجلات قليلة عن طلبتها السابقين.

7- مُعَادل -أساسا- للمرشح لدرجة الدكتوراه.

8- المادي مماثلين للوُجْبَارا، انظر ميدلتون (1955).

9- «نيام نيام» اسم ذو استعمالين: اسماً بديلا لقبيلة الأزاندي، واسماً أسطورياً لأكلة لحوم البشر.

10- هناك منافسان محتملان لمن يمكن أن ينال شرف كونه أول أنثروبولوجي مصري. أولهما الأب هنري عيروط، الذي حصل على دكتوراه من جامعة ليون Lyon في عام 1938، ولكن دراسته عن الحياة الريفية المصرية

لم تكن محررة بلغة الأنثربولوجيا، كما لم يتخذها مهنة (عيروط 1938). وثانيهما علي أحمد عيسى الذى حصل على الماجستير في الجغرافيا من جامعة القاهرة عام 1937 معتمدة على تحليل لقريته الموطن، وطالباً عند الأنثروبولوجي هوكارت A. M. Hocart. وفيما بعد، توَجَّه للحصول على دكتوراه في الفلسفة من أكسفورد سنة 1950 (عيسى 1937، 1964). وقد أمضى سنوات مساره المهني يُدَرِّس بجامعة الإسكندرية، ولكنه لم ينشر أبداً شيئاً من بحثه الميداني. ثم أتى عديد آخرون طوال سنوات ما بعد الحرب، ولكن تلك قصة أخرى.

11- ملاحظة من المترجم: يوجد إحالات وافرة في هوامش النص الإنجليزي تشير إلى مواضع الخطابات ونحو ذلك من توثيق يعتمد على المتوفر في سجلات المعاهد الفرنسية المُشار إليها في النصّ، وقد آثرتُ عدم إرباك الترجمة بإيرادها واكتفيت بإيراد الهوامش الشارحة فقط. فضلا عن أنه يمكن الرجوع إليها، مع المصادر التي اقتبس منها المؤلف، في النصّ الإنجليزي الذي يتأنى نشره مع هذه الترجمة.

الصور من مجموعة
الدكتور محمد عمران

تأليف:
نيكولاس هوبكنز

تقديم وترجمة:
عبدالحميد حواس
مصر

أهازيج الزواج ومعتقداته الشعبية

تاريخ وذاكرة..



يخصص الباحث الأستاذ أديب قوندراق في كتابه القيم والذي بعنوان :

– السقيلبية تاريخ وذاكرة –

الصادر عن دار عكرمة بدمشق الحديث في الفصل الرابع عن العادات والتقاليد،والتي يعلل فيها الكاتب ما أراد بقوله:إنني وبعد اطلاعي على أنماط عديدة من فلكلور الأعراس لمناطق كثيرة في سورية ولبنان وفلسطين،

ولم أجد غنى يضاهي ما لدى أبناء السقيلبية، والسبب حسب ما أرى - والكلام للباحث - أن أبناء السقيلبية جاؤوا من بيئات طبيعية واجتماعية متعددة ومتنوعة،وكل جماعة حملت معها إلى موطنها الجديد إرثها الخاص من تراث وفلكلور،فانصهرت النماذج الكثيرة وتفاعلت بعضها مع بعض مكونة تراثاً غنياً يشمل إرث المناطق الجبلية والسهلية والساحلية، كما اكتسبوا واستخدموا تراث من جاورهم من أصول بدوية.

وينتقل الكاتب ليتحدث عن الزواج مفاهيم وقيم،وبعدئذ عن عرس السقيلبية عرس الضيعة حيث يقول :

كانت براعم المحبة تتفتح في قلوب شبابنا وشاباتنا كما تتفتح أزاهير الحقول،وكان الحب يولد إما في الحقل أثناء العمل الزراعي أو على البيادر التي كانت بمثابة مسرح تمارس عليه مختلف الفنون الشعبية،أو أثناء عمليات دق التنور أو الطين (تبييض الجدران بالحوارة) أو التتريب (نقل الأتربة إلى أسطح المنازل المنشأة حديثاً) أو على درب العين مع مشاوير المساء حيث كانت الصبايا تتزين بأجمل فساتينها،مع شكة من ورود تشرينية تتعانق مع قطفات الحبق واللمام تحت القمطة - العصابة - على جانبي الوجه،وكن يحملن جرارهن إلى العين - عين الورد - وخلال المشاوير على درب العين يتم الاختيار،لكن حديث الشاب مع الفتاة بصورة مباشرة هو من الأمور غير المستحبة وغير المسموح بها، لأنها تقابل بالقيل والقال وبالاستهجان والرفض، وإذا حدث وتكلم شاب مع مختارته ورآه أحد أقرباء الصبية، كان يقع مالا يحمد عقباه من شجار وقتال ومنازلة تكلف غالياً، لذا كان الشاب يتحدث إلى من وقع اختياره عليها بطريقة غير مباشرة عن طريق الوسيط أو السمسار،والوسيط عادة فتاة تربطها بالصبية العاشقة علاقة قربى أو صداقة أو جوار، ومن خلال هذا الوسيط يتفق الطرفان بعد أن يكونا أعربا كل منهما عن حبه وقبوله للآخر،واللغة الوحيدة المسموح باستخدامها آنذاك هي لغة العيون والأجفان والإشارات اللطيفة الخفيفة وشبه الخفية،وبمجرد حصل الشاب على علم بحب الصبية له كان يقدم إلى إعلام أهله لأخذ موافقتهم ونيل رضاهم ومباركتهم أولاً، ويتفق معهم على إرسال خبر إلى أهل العروس مع الوسيط مفاده أن أهل الشاب الفلاني - بيت فلان - يرغبون الحضور إلى طرفكم ليخطبوا ابنتكم فلانة إلى ابنهم فلان،والعادة أن يتريث أهل الصبية بضعة أيام قبل إعطاء الموافقة على مثل هذه الزيارة،ليتاح لهم التشاور والمشاورة وإعلام من يجب إعلامه من الأقرباء،وعادة يستشير أهل الصبية ابنتهم ويدلون لها النصح،فإذا تمت مباركة أهل الصبية وأقربائها للعريس المرشح للزواج من ابنتهم أعلموا السمسار بقولهم: ليتفضل أهل الشاب بالزيارة، ويتم الاتفاق على موعد محدد.



وجوه وأزياء من السقيلبية

ماذا يحدث خلال المشاورة والخطوبة ؟

يوضح هذا الباحث الأديب قوندراق بقوله : يستدعي والد العريس جميع أقربائه الكبار في السن - الذكور - فقط (الجد - العم - الخال - الأخوة الكبار - ووجهاء العائلة -) يذهبون ليلاً على ضوء اللكس الصيني أو الألماني لعدم وجود الكهرباء في تلك الأيام، وعادة ما يكون اللكس مستعاراً من بيت منعم عليه ومترف لأنه كان يعتبر دليل ترف وجاه.

يتجه موكب الخطابة قاصدين بيت أهل العروس الذين بدورهم يستقبلون الموكب بالترحيب

والتأهيل، وبعد السلام وتبادل التحيات وعبارات المجاملة والمديح كلٌ بالطرف الآخر تمهيداً للدخول في بيت القصيد.. يسود صمت قصير وينبري كبير القوم الخاطبين متوجهاً بكلامه إلى والد العروس قائلاً : يا سيد أبو فلان نحن طالبين القرب منكم ويشرفنا الانتساب إليكم،نحن جايينكن بوجاهة لنطلب يد ابنتكم فلانة لولدنا فلان فما هي طلباتكم ؟ وما هو النقد الذي تطلبونه ؟ وكانت العادة أن يطلب والد العروس (مائة ليرة ذهبية أو خمس وسبعون أو خمسون ليرة ذهبية) عصملية - رشادية - أو فرنساوية أو انكليزية وذلك حسب إمكانية الوضع الاجتماعي والاقتصادي والمادي لأهل العريس.

والنقد هو في الحقيقة رأسمال ذهبي يقدم إلى العروسين من أجل تأسيس مستقبلهما الزوجي، فإذا كان والد العروس في ضائقة أو غير ميسور الحال يعتمد على النقد في تجهيز ابنته بما تحتاج إليه من لباس وصندوق وصيغة (الشبكة)، وإذا كان والد العروس ميسوراً يقدم لابنته من الذهب مبلغاً لا يقل عما يقدمه والد العريس، وقد يزيد في إكرام ابنته ويهديها الصندوق، المدب الحريري وفرشات من الصوف وبعض ما يلزم البيت من أثاث.

وتنتهي المشاورة باتفاق الطرفين على تحديد مواعيد الحني والعرس،وانتهاء المشاورة يعني أن الخطوبة قد تمت، ويحق للعريس الدخول إلى بيت أهل خطيبته، وأن يلتقي مع عروسته ليخططا لفرحتهما - يوم عرسهما - وفترة الخطوبة لم تكن طويلة وقد تتراوح ما بين الشهر والثلاثة أشهر على الأكثر، وأعراس السقيلبية كانت تقام خلال شهري تشرين الأول وتشرين الثاني، بانتهاء موسم الحصاد والقطاف وجمع الغلال والمؤونة.

وفي يوم الخميس الذي يلي المشاورة يذهب العريس وأمه وبعض أخواته والعروس ومعها أمها أو إحدى أخواتها إلى مدينة حماة لشراء احتياجات العرس - الصندوق - وهو خزانة مستطيلة لها غطاء يتحرك عمودياً يصنع من خشب الجوز ويطعم بالصدف والموزاييك والمرايا مع تقطيعات خشبية بسيطة على أحد جوانبه من الداخل - ويشترون كل ما تحتاجه العروس من ملابس وأدوات وزينة وبدلة للعريس والحناء والشموع، ويكون التجهيز منسجماً مع الحالة المادية لأهل العريس، وبعد الانتهاء من شراء ما يلزم



اللباس الرسمي للشباب الرجال في السقيلبية

يرسل العريس خبراً إلى ذويه في السقيلبية يعلمهم أنه سيرسل الصندوق في الوقت الفلاني، وفي الوقت المحدد يمضي أهل العروسين وجملة الأصدقاء لملاقاة جهاز العرس خارج الضيعة وعلى مسافة قد تصل إلى خمسة كيلو مترات، يحمل الصندوق على ظهر دابة يعتنى بتزيينها كما يعتنى بتزيين السيارات هذه الأيام، ويسير موكب الفرح على صوت الطبل والمجوز،ويرقص الشباب وبأيديهم تتمايل أعواد الخيزران، والصبايا يغنين ويزغردن وهكذا إلى أن يصلوا إلى بيت العروس، حيث يوضع الصندوق والحاجيات الجديدة التي ستنقلها العروس معها إلى بيت أهلها والغناء المرافق لجهاز العروس مثل هذه الأهازيج :

يا جايين من بلد الشمالي
واشو قاصدين من الرحالِ

ونحنا اللي قاصدينو
سخي الكف ودباح الحيالِ

ويدبحها ولا يندم عليها
ويتكي اللخ ولو كانت حبالي.

والحيال : البقرة أو النعجة حديثة الولادة.
واللخ : تعني الأخرى .

نحنا جينا من ديري لديري
نحنا خدنا بنت هالعشيرة

نحنا خدنا هالبنت من أهلا
بتسوى قليع الشام والجزيرة.

وقليع : جمع بالعامية لكلمة قلعة.

دلال يا دلال يا دلالها
دللها للحلوة وزيد دلالها

لروح للصايغ واكسر إيدو
صاغلها الحلق ولسا ماهيالها.

ما هيالها : ما أنجز عمله.
ومما يغنى أيضاً :

غربي دارنا حبقة ولّامي
وشرقي دارنا ربطوا الكحيلي

وشمالي دارنا حلقوا للعريس
ويلي يا يما كسروا لضهيري.

حبقة ولمامي : نوعين من النباتات العطرية لم تكن تخلو منهما دار في السقيلبية.



ويتابع الموكب الغناء الجميل والأهازيج إلى أن يصل دار أهل العروس فتغني الصبايا باسم العروس :

يا أمي خبيني حس البنت بالدار
يا بنتي لا تخافي ولا تكوني خوّافي
بيك دهب صافي مطلع شاي وسكر.

وفي صباح يوم السبت يحضر رفاق العريس فرساً أصيلة يمتطي العريس صهوتها ويسحب أحدهم عنانها ويمضي الآخرون بموكب فرح، يغنون ويزغردون وهم في الطريق إلى منطقة البيادر، حيث يكون حلاق الضيعة بالانتظار، يجلس العريس فوق كرسي مرتفع، ويأخذ الحلاق في قص شعر العريس ولحيته والصبايا تغني وتهزج:

حلاق واحلق للعريس بالسوا
يا كحل عينو من حلب مشترى.

وتتقدم أخت العريس أو واحدة من قريباته أو بنات عمه وتغني بين يديه المطلوع التالي :

يا سيد العريس يا عيني ويا روحي
خصرك رقيق وسط السرج بيلوحي

قتيل القتلتوع درب الشام مطروحي
وهادي شجاعة للحكام بتروحي.

وتتقدم صبية ثانية لتقف أمام العريس وتنشده قائلة:

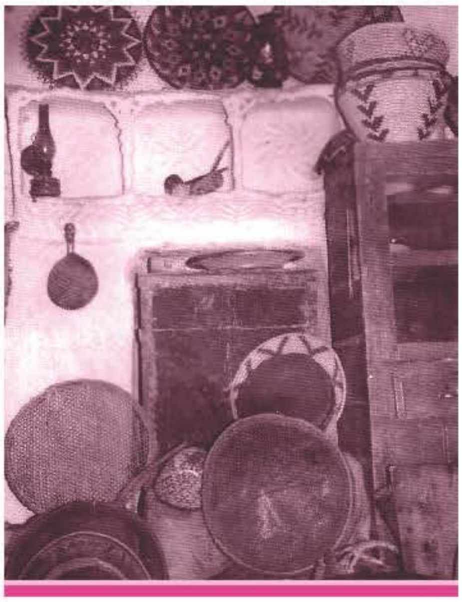
مبارك يا عريس كل شي عملنالك
ومباركة بدلتك وزرار قمصانك

وتزغرد الصبايا لولولولولوش.

الحني :

مساء يوم السبت تعجن الصبايا الحناء فوق طبق من النحاس السميك المزخرف يسمى : الصينية أو الطبسية، ويمزج بأنواع العطور والطيب وتنثر فوقه أوراق الورد بشكل أنيق ويزين بقطفات من الحبق واللمام، وتصطف الشموع الملونة على داير مدار الصواني المزينة،وتتقدم كوكبة من الصبايا وقد لبسن أجمل الحلي ليحملن

صـواني الحنـاء وفوقهـا الشمـوع المشتعلـة فوق راحـات أكفهن ويمضين بموكب هو آية في الروعة والجمال، قاصـدات بيـت أهل العروس، وهناك يكون العريس وبعض أصدقائه وأقربائه ينتظرون وصـول الموكـب، وعنـد الوصول تتقـدم سبع من العـذارى يتولين وضع عجينة الحنـاء بشكل أنيق علـى شعر العروس وفوق ظهر وراحة كفها، وحول الأصابـع العشر حتى الرسغ، كمـا يوضع الحناء علـى قدمي العروس حتى بداية الساق، ويزخرف الحناء عـادة بوضع نقـاط أو خيـوط من مذوب شمـع العسـل لرسـم أشـكال وزخـارف جميلة، وبعدهـا يتقدم رفاق العريس ويخضبون كفيه أو بعض مـن أصابع الكف، ويخضـب كل شاب كفه وهذا يعني أنه قد تطوع ليكون من المعازيم،



وكل ذلك وسط جو من الأغاني والأهازيج والفرح حيث ينشد الجميع شباباً وشابات :

حنيت كفي وما حنيت دياتي
يا مطيب النوم بحضين البنيات
صحني البنيات لا تاخد عشيرتنا
يا شجرة العز لو مالت وخالتنا
يا وليد عمي ويا تطريز منديلي
يا شمع مكي ويا ضو القناديل
لمشي ع ضوكم بلكي الرب بيدعيلي
وشبهت ضوكم لقمرات تشريني.

وينفـرد صوت الشباب بغناء هو من ضرب خاص يعـرف في السقيلبية باسـم ((الحروبي)) ، أي ما يغنـى في أوقات الحروب والمنـازلات القتالية، وبصـوت رجـولي جماعـي تنطلـق مـن حناجر الشباب مطالع تحدث نقلة نوعية ومؤثرة :

لا تدحم السور يا وال
والسور خلفو رجالو

واليدحم السور يا وال
ينحرم شوفة عيالو.

ويا نسر يا شايب الراس
مالك على الجوع قوة

وإن كان مأكولك لحم ضان
دونك العريس راعي المروة.

وعندمـا ينقضـي حفـل الحنـاء يعـود العريس وصحبـه إلى داره بحراسـة مشـددة مـن قبـل الأصدقـاء حملـة أعواد الخيـزران، وفي الطريق تتعرض له جماعة من الشبـاب وتقوم باختطافه من بين يـدي أصدقائه ويأخذونـه عنوة إلى بيت أحدهـم ((الخاطفون عادة هم مـن الأصدقاء المقربـين جداً مـن العريس لكنهـم يقدمون على اختطافه ليحل عليهم ضيفاً معززاً مكرماً ويبقونه لديهم حتـى صباح اليوم التالي موعـد إكليله ولا يطلقـون سراحه إلا بعـد حصولهم على وعد من والد العريس بتقـديم ((خلعة)) هدية قيمة أو ذبيحة محرزة.

ثـم يتحـدث الباحـث الأسـتـاذ أديب قونـدراق عـن مشاركـة القـرى المجـاورة وهداياهـم التي يصطحبونها معهم من خراف ورز وسكر وفريكة وتين وعنب مجفف تعبيراً عن المشاركة الحميمية لأهل العريس.



المرأة السقيلباوية في لباسها التقليدي

ينطلق الجميع بموكب كبير يتقدمه وجهاء القوم والضيوف ثم يتلوهم الرجال فالشباب، أما النسوة والصبايا خلف الرجال، وعلى إيقاع صوت المزمار

ونغمات المجوز تغني النسوة والصبايا ويرقص الشبان فتتمايل خصورهم الرقيقة النحيفة وتنثني برشاقة مثل أعواد الخيزران التي تهزها أكفهم فتتمايل وتنثني منسجمة متناغمة مع إيقاعات حركات الجسد :

طلعنا بدار باياضا

وناصبنا الخيامي

عليتك يا عريس

تآضي متل الحمامي

يا الضاربين الباب بالبلاني

فرفح قليبي وقلت خي جاني

فرفح قليبي وقلت خي معهم

راكب الحمرا بأول الصبياني.

وعند وصول موكب الفرح إلى دار أهل العروس يأخذ الغناء نمطاً حوارياً لا يخلو من الظرف والمداعبة المحببة :

يردد أهل العريس :

يا مين ع الباب   يا نحنا ع البابي

يا مناخد عروسنا   يا منكسر البابي.

يرد أهل العروس :

ما منعطيكم هيُ   وما تعدوا الميَة

وتجيبوا الأساور   تكرج بالصينية

فيجيب أهل العريس :

ومنروح ع بوابها   ومنكسُر بوابها

والشمع دوابها   وعروستنا هيُ.

وبعد هذا الحوار اللطيف تتقدم صبية لتقف أمام والد العروس وتنشد :

جينا ع دارك يا عقل بن سرحان

جينا ع دارك لا عيباً ولا عار

جينا ع دارك تاناخد كنينتنا

حل العطا والوفا يا عقل بن سرحان.

وعقل بن سرحان شخصية عربية ورد ذكرها في تغريبة بني هلال وهو مثل للوفاء بالعهد.

وتتقدم صبية ثانية تنشد باسم العريس، وصبية ثالثة تقف أمام العروس وتنشد المطلوع، وتتقدم



صبيـة أخـرى لتغنـي، وترتفـع بعدئـذ أصـوات الصبايا بغناء جماعي:

يما رواحي ع الحليب رواحي
والعشق من الله والهوى سواحي
شوفا بدامه والطبل قدامه
كلٍن عمامه وحاملين رماحي
شوفا تلالي بالقصور العلالي
وريتك حلالي يا نجم الصباحي

وأخيراً يغني الشباب والصبايا معاً:

نخ الجمل قومي اركبي يا نايفة
والخيل تعبت والأمارة واقفي
حلفت مابركب ولا بعلي الركوب
وما يجي بيي كبير الطايفي.

وهنا تأخـذ العروس بالبكاء متأثـرة بالمقطوعة الغنائية،وتدنـو منهـا صبية مـن قريباتها وتغني أمامها قائلة:

لا تبكي يا نور العين لا تبكي
مانك غريبي ولا بيك مغربكي
أنا لضمك لصدري وانتحب وابكي
وقول فرقة بنيتي يا ما أصعبكي.

وعندمـا تحل ساعة الوداع، يتجـه بعض الوجهاء إلى والد العروس يستأذنونه باصطحاب العروس إلى بيتهـا الزوجي، ويتقـدم الأخ الأكبر للعروس وعمهـا وينزلونهـا من فوق مرتبتهـا وهي تجفف دمـوع الـوداع وتتجـه إلى والدهـا فتقبـل يديـه اعترافـاً بفضل أتعابـه على تربيتهـا وتنشئتها، وتودع والدتها وتقبل إخوتهـا وأخواتها وقريباتها وصديقاتهـا اللواتـي ينتحـبن مـع العروس وهي تنتقل إلى عالمها الجديد.

وتنشد الصبايا المقطوعة الوداعية التالية:

يا ما ويا ياما وما حل الرحيل
وبخاطرك يا ياما عا زمان الطويل
بخاطرك يا ياما وأنا رايحة
وبالله يا بيي دعيلي بالتيسير.



صـورة توضـح اللباس التقليدي للمرأة المتزوجـة واللبـاس التقليدي للرجل في السقيلبية

يتقدم حواط القرية ويسحب عنان فرس العروس ويسـير الموكب الرجـال والشبـاب وخلفهم تسير النسوة والصبايا

وينشد الجميع أغنية الشكر لأهل العروس:

خلف الله عليكم ويكتر خيركم
وما عجبنا بالمنازل غيركم
يسلم بو العروس وجماعيتو
يضرب بحد السيف قدامكم
خلف الله عليكم ويكتر خيركم
أنتو الأكارم وما أكارم غيركم.
ويا نجيمة الصبح هلي
طلو علينا النشامه
وكن جيتو وما حدا قلي
لنحب نحيب اليتامه
هز الرمح وهز السيف
وغرّو بقلب المالو كيف
نحنا خدنا عروسنا
وهون الجخ وهون الكيف

وقبـل أن يذهب الموكب والعروسـان إلى منزلهما الجديـد كان الواجـب والعـرف يمليـان علـى العروسـين تقديم الطاعـة والولاء لشيـخ القرية (زعيمهـا) ولذلـك يواصـل الموكـب سـيره على نغمـات المجوز والغنـاء الجماعـي المنتظـم إلى أن يصـل إلى بيـت الشيـخ فتنعقـد حلقـة دبكة حامية،ويخبـط الشبـاب الأرض بأقدامهم بكل

مـا يؤتون مـن قـوة ليبرهنـوا ويثبتـوا للشيخ أن وراءه رجـالاً أشـداء، ثم يتقـدم شيخ القرية من العروسين للتحيـة والمباركة والتهنئـة ويدعو الله لهما بالرفاء والبنين، ويأمر الشيخ خدامه بتقديم الضيافة للعروسين ورفاقهما ،ويعبر الشيخ الوقور عن مـدى سعادته ببنـاء أسرة جديـدة، ويتمنى للشبـاب تحقيق طموحاتهم وأن يفرح لهم جميعاً في أعراسهم.

بعـد هـذه التحيـة يتابـع الموكـب سيره إلى دار العريس حيث تكون والدة العريس بالانتظار وهي تحمـل البخـور بيدها اليسـرى وعلى كـف يدها اليمنى تحمل الخميرة المزينة بأوراق الورد وقطع النقد والآس والحبق تقدمها إلى كنتها الجديدة لتلصقها على مدخل بيت الزوجية، وكانت العادة أن يقـوم العريس بمساعدة عروسته على لصق الخميـرة فيضرب كفـه اليمنى فوق يـد العروس لتلتصـق الخميـرة (العجينة) بشـكل أفضل كي تبقـى أطـول فـترة ممكنـة إلى مابعـد إنجـاب مولودها البكر.

وكان بعض العرسان في مثل هذه المناسبة - لصق الخميرة - يتقصدون ضرب يد العروس بعود من الخيزران بقـوة ليعلن منذ اللحظة الأولى سلطته وجبروتـه وسيادته على زوجتـه، وكثيراً ما كانت تـؤدي مثل هذه التصرفات الرعنـاء إلى نتائج لا تحمد عقباها -

فكـم من عروس قضت ليلتها تبكي من ألم شديد نتيجـة كسر بكفهـا أو بإحدى أصابـع كفها سببه مزاح عريس خشن السلوك.

وجرت العادة أن يقال المطلوع بين يدي كل عروس حتى ولو كانت مواصفاتها تخالف ما ينطوي عليه المطلوع من وصف وبيان :

تقول كلمات هذا المطلوع :

خذ لي كتابي يا رسولي وجد بعجال
لدار ولفي وطوف حول المنازيلي
وسلم عليها ومنها لاتكون جفال
سلم عليها ومنها كتاب وديلي
وسلم على قامة مثل عود البان
ولو شافها نسيم الهوى من الكعب بيميلي
وكنك فهيم وذكي وتريد توصفها
من الساس للراس لا حد الخلاخيلي
فالراس جالس فوقه ألف مشعال
ذهب بس لو تضوي القناديلي
وجبين يشبه لا قمر تشرين الأول
وضو القناديل وإن طال التعاليلي
والحاجب مدور مثل بدر هلال
والعين عين المها ما جر بها ميلي
والفم خاتم دهب ومحسنو الرمال



والريق شهد العسل يبري المعاليلي
والعنق عنق الريم سارحة بوديان
والحلق بالأذن تلوح وتناديلي

وبعد المطلوع يأتي دور قوال الزجل، وبعدئذ تتقدم قريبات العريس لتنشد كل منهن هلهولة جميلة لكن هذه المرة في وصف شمائل العريس وأهله مثال :

يا سيد بو العريس عد خواتمك بيدك
والكرم كرمك واللولو عناقيدك
وندهت رب السما يعطيك ويزيدك
وأنت الأفندي وكل الناس تحت إيدك.

وتنطلق الزغاريد..

الحمد لله زال الهم ما قصَّر
وختم جرح الهوى من بعد ما نسَّم
والحمد لله عا فرحة مدللنا
وصار لنا عامين عاها اليوم نتحسَّر.

وبعد الانتهاء من مراسم الزواج يخرج الجميع وبينهم حواط القرية يحمل (الشوراية) راية حمراء فوق قصبة عالية ومهمته قبول النقوط المادي للعروسين،وكان كلما تقدم شخص لتقديم النقطة يتلقاها الحوَّاط بأصابعه الخمس ويقول شابوش لبيت فلان.

.. غذاء العروس..

يرسل أهل العروس الطعام للعروسين على أطباق نحاسية مزخرفة تحملها قريبات العروس وفوقها أنواع كثيرة من الأطعمة والفواكه والحلويات - ونذكر منها : الكبة المسلوقة - الكبة المقلية بالسمن العربي - الكبة بالكشك - الفريكة باللحمة - الرز - اللبن - الدبس - الزيتون - الجبن - الحلاوة بطحينية - الرز بالحليب - الشعيبيات الحموية المحشوة بالجوز والسكر والسمن العربي.

ويستمر أهل العروس بإرسال الطعام الشهي مدة ثلاثة أيام متتالية،وبعد انقضاء أسبوع على الزواج يقوم العروسان بزيارة إلى أهل العروس، وكانت العادة تقضي بأن تنام العروس في بيت أهلها مع والدتها - ليلة واحدة - وهذه الزيارة تعرف برجعة الرجل -،وفي صباح اليوم التالي تعود العروس إلى بيتها الزوجي تحمل هدايا أهلها، هدايا تتصف بطابع اقتصادي، إذ يقدم الأهل لابنتهم بقرة حلوب مع وليدها أو جاموسة أو عدد من النعاج لتستعين بالهدية على تأمين العيش الكريم.

.. بعض المعتقدات الشعبية حول الزواج..

أثناء مراسم الزواج تقف امرأة وراء العريس (إحدى قريباته) لتخيط ثيابه بإبرة وخيط غير معقود في نهايته اعتقاداً بأن هذا الإجراء يفك السحر الذي ربما يكون أحد الأقرباء أو الأصدقاء قد فعله بالعريس ليمنعه من ممارسة واجباته الزوجية.

وينبغي على العروس ألا تلتفت وراءها بعد خروجها من بيت أبيها لأنها بحسب المعتقد إذا ما التفتت ستعود ثانية إلى بيت أبيها نتيجة حدوث حرد وزعل بسبب خلاف يقع بينها وبين عريسها.

التشاؤم من الزواج بأرملة :

إذ يعتبرون الأرملة مقشرة تقشر زوجها أي تميته،ويعتقدون أن الزواج من أرملة يقصر الأعمار بسبب فقدان البهجة، ويعتقد أن زوج الأرملة قد مات بسبب نحسها فهي منحوسة قد ينعكس نحسها على كل من يقترن بها.

وهذه المعتقدات نجدها على امتداد ربوع الأراضي السورية واللبنانية والفلسطينية، وكذلك نجد نفس المعتقدات التي تتعلق بالولادات والأعراس وتسميات المواليد، مما يدل على تأثر الناس بالثقافة الأسطورية والدينية ويؤكد وحدة التراث الروحي للشعب السوري واللبناني والفلسطيني.

تحية شكر وتقدير وعرفان بالجميل للباحث الأستاذ أديب قوندراق الذي أهدى لنا كتاباً قيماً من خلال دراسة تاريخية ديموغرافية أنتروبولوجية لمنطقته السقيلبية - عروس الغاب - السوري، وبذل الجهود متفانياً مخلصاً وفياً باراً، حين سخر فكره وثقافته ووقته، وراح

يسهر الليالي في سبيل إتمام هذا المرجع الهام الذي أبصر النور فأضاء بحروفه ذاكرة التراث الشعبي العربي،وأغنى المكتبة العربية بإرث خالد سيبقى للأجيال المتلهفة لمعرفة كل ما في هذه المنطقة من عادات وتقاليد ومعتقدات شعبية تتآلف بوحدة التراث الروحي والثقافي بين الأبناء والأجداد برغم ما يفصل بينهم من حدود، ويفرق من مسافات.

الهوامش :

الكتاب : السقيلبية تاريخ وذاكرة.. دراسة تاريخية - ديموغرافية - أنتروبولوجية.
الطبعة الأولى 2001 - دار عكرمة للطباعة والنشر. سوريا - دمشق .

بشرى ديب منصور.
سوريا



المولد النبوي بالمغرب طقوس واحتفال

يعد عيد المولد النبوي أو الميلودية كما يطلق عليها في المغرب هي ذكرى إحياء ميلاد النبي محمد عليه السلام وتقام يوم 12 ربيع الأول من كل سنة.

تتعدد مظاهر الاحتفال بهذه المناسبة وطقوس إحياء هذه الذكرى حسب المناطق المختلفة من العالم العربي.

الجذور:

بداية هناك نقاش فقهي بين من يوجز إحياء هذه الذكرى الآن، ومن يعتبرها من البدع وينهى عنها نظرا لعدم ثبوت إحياء هذه الذكرى لا في عهد الرسول الكريم أو على عهد الخلافة الراشدية، إنما جاءت هذه العادة وترسخت في عهد دول الإمارات التي كان هدفها ضرب الإسلام وإشاعة الرذائل وإبعاد المسلمين عن دينهم الصحيح. وهو ما اعتبره بعض مشايخ الإسلام من أسباب تأخر المسلمين أمثال «الشيخ رشيد رضا» صاحب «مجلة المنار» وكذلك المؤرخ «عبد الرحمن الجبرتي» في كتابه «عجائب الآثار». أما بخصوص بداية الاحتفال بهذه المناسبة فأغلب الإشارات ترجع ذلك إلى دولة الفاطميين العبيديين وهم من الباطنية الذين حكموا مصر ابتداء من القرن الرابع الهجري والذين كانوا يحيون ذكرى المواليد مثل «مولد علي» و«مولد فاطمة» و«مولد الحسن والحسين» وغيرها.

ومع استمرار ذكرى إحياء المولد التي ترسخت في المجتمعات العربية منذ القرن السابع الهجري، فقد وجدت هذه المناسبات دعما من لدن الاستعمار، فما أن حل نابليون بونابارت بمصر سنة 1789 حتى وجد أن هذه العادة قد اضمحلت بسبب التمويل، فقام بدعم هذه الاحتفالات وأمر بإحيائها بل شارك في الاحتفالات التي تقام بالمناسبة.

طبعا تختلف عادات وطقوس إحياء المولد النبوي حسب الأقطار ما بين المشرق والمغرب بل حتى بين مختلف المناطق داخل البلد الواحد.

ففي مصر مثلا والتي ترجح أغلب الدراسات أنها مهد ظهور عادة الاحتفال بذكرى مولد الرسول عليه السلام. والتي يتم إحياؤها بتنظيم حفل «موكب الحصان» الذي يعود إلى العهد الفاطمي وهو عبارة عن حصان مزين بأغطية مختلفة، يطوف معظم شوارع القاهرة حتى يصل إلى مشهد الحسين بن علي بالقاهرة، يشارك ضمن الموكب شيوخ الطرق الصوفية وفرق الموسيقى الطرقية.

يصاحب هذا اليوم لدى المصريين تحضير ما يسمى بـ«حصان المولد» و«عروسة المولد» من السكر وأشكال أخرى من الحلويات خاصة بالمناسبة.

ويكتسي الاحتفال بعيد المولد النبوي بدولة ليبيا أجواء مماثلة لباقي الدول العربية، حيث يتميز بخروج الأطفال والشباب حاملين للقناديل ومشاعل وهم يرددون الأناشيد وبعض الأغاني ذات العلاقة مع المولد المتواترة وهم يتحلقون حول مشعلة من النار وسط إحدى الساحات وطيلة يوم العيد تنطلق حفلات الأذكار والأوراد من طرف الزوايا الطرقية.

ومن جملة ما يتم ترديده من الأغاني[1]. هذا قنديل وقنديل فاطمة جابت خليل، هذا قنديل الرسول فاطمة جابت منصور، هذا قنديل النبي فاطمة جابت علي، هذا قنديل الميلاد فاطمة جابت يا اولاد، هذا قنديلك يا حوى من المغرب يشعل تهو، هذا قنديلك يا مونى يشعل بزيت الزيتونة.

هذا إضافة إلى استقبال هؤلاء الشباب من طرف ربات البيوت وهن يزغردن ويقمن برش ماء الورد وتستمر الحفلات طيلة سبعة أيام احتفاء بقدوم المولد النبوي.

الاحتفالات بذكرى المولد بالمغرب

بالنسبة للمغرب فإن عادة إحياء هذه المناسبة تعود إلى عهد الموحدين الذين حكموا المغرب ما بين 500 و620هـ، والذين عملوا على تخليد مناسبة المولد النبوي للتصدي لخطر المسيحيين في بلاد الأندلس والذين كانوا يحتفلون بعيد ميلاد المسيح، ولكي لا يؤثر هذا التعظيم للمسيح على المسلمين عمل الموحدون على تخصيص ذكرى المولد النبوي باحتفالات تليق بمقام النبي عليه السلام، وفي هذا الإطار ظهرت قصائد شعرية في مدح النبي وتعظيم قدره(2).

وقد تولع الخليفة الموحدي المرتضى بهذا الاحتفال، وأصبح «يقوم بليلة المولد خير قيام، ويفيض فيها الخير والإنعام» حتى وقف في حضرته ذات يوم الأديب

الأندلسي أحمد بن الصباغ الجذامي منشدا إحدى روائعه بمناسبة المولد النبوي فقال في مطلعها:

تنعم بذكر الهاشمي محمد
ففي ذكره العيش المهنأ والأنسُ

أيا شاديا يشدو بأمداح أحمد
سماعك طيب ليس يعقبُه نكْس

فكررْ رعاك الله ذكرَ محمد
فقد لذت الأرواح وارتاحت النفس

وطاب نعيم العيش واتصل المنى
وأقبلت الأفراح وارتفع اللبس

له جمع الله المعاني بأسرها
فظاهره نور وباطنه قدس

فكل له عرس بذكر حبيبه
ونحن بذكر الهاشميِّ لنا عرس

وما يزال أحد أبيات هذه القصيدة حتى الآن بمثابة لازمة يتملى بترجيعها المسمعون والمنشدون في حلقاتهم، وهو قوله:

وقوفا على الأقدام في حق سيد
تعظمه الأملاك والجن والإنس

تشير المصادر إلى أن يعقوب بن عبد الحق المريني هو أول خليفة احتفل بالمولد النبوي وأقام حفلا في فاس وأصدر ظهيرا ينص على اعتبار عيد المولد النبوي عيدا رسميا وبذلك تم تعميم هذا الاحتفال بالمغرب.

وقد ثبت أن الموحدين كانوا يحيون ذكرى المولد النبوي بحفلات القرآن والأناشيد والشعر.

ترجع أغلبية المصادر أن أسرة العزفيين من مدينة سبتة هي أول من احتفل بعيد المولد النبوي بمبادرة من قاضيها أبي العباس العزفي أحمد بن القاضي اللخمي العزفي السبتي المتوفى سنة 1236/633 صاحب كتاب الدر المنظم في مولد النبي المعظم وذلك على عهد الخليفة الموحدي عمر المرتضى الذي قام بإحياء الذكرى بمدينة مراكش[3].

ويقال بأن السبتي أراد من وراء الاحتفال بعيد المولد النبوي صرف المسلمين من سكان الأندلس وسبتة من الانجرار إلى المسيحية وذلك بمشاركتهم للمسيحيين في إحياء ذكرى مولد المسيح.

ومن القصائد التي أصبحت أكثر ترديدا وحضورا همزية أحمد شوقي

الاحتفالات بذكرى المولد بالمغرب والطقوس المرافقة:

في المغرب يتم إحياء هذه الذكرى بشكل متشابه بين مختلف مناطق المغرب مع خصوصيات واختلافات فيما بين المناطق المذكورة.

فمنذ حلول فاتح شهر ربيع الأول وإلى غاية يوم ميلاد الرسول أي يوم الثاني عشر من نفس الشهر تنطلق الاحتفالات والطقوس التي دأب المغاربة على إحيائها تعظيما لمولد الرسول الكريم. حيث يقام يوميا بكل المساجد بعد صلاة المغرب دروس في السيرة النبوية وسير الصحابة وفضائل الرسول على المسلمين، ترافق هذه الدروس بأمداح نبوية وتواشيح دينية تستمر هذه العادة إلى ليلة العيد حيث يقام حفل كبير في المسجد الأعظم بكل مدينة برعاية ممثلي سلطات الدولة والمنتخبين والعلماء ورجال الطرق

الهمزية النبوية

وُلِد الهدى ، فالكائناتُ ضياءُ ... وفَمُ الزّمان تبسُّمٌ وثناءُ

الرُّوحُ والملأُ الملائكُ حَوْلَهُ ... للدِّين والدنيا به بُشَراءُ(١)

والعرشُ يزهو ، والحظيرةُ تزدَهِي ... والمنتهى ، والسِّدْرَةُ العصماءُ(٢)

وحديقةُ الفرقان ضاحكةُ الربا ... بالترجمانِ ، شَذِيَّةٌ ، غنَّاءُ(٣)

والوحْيُ يقطرُ سَلْسَلاً من سلسلٍ ... واللوحُ والقلمُ البديعُ رُواءُ(٤)

نُظِمَتْ أسامي الرُّسْلِ فهي صحيفة ... في اللوح ، واسمُ محمدٍ طُغراءُ(٥)

اسمُ الجلالة في بديع حروفهِ ... أَلِفٌ هنالك ، واسمُ (طه) الباءُ

* * *

ياخير من جاء الوجودَ ، تحية ... من مُرسَلين إلى الهدى بك جاءُوا

بيت النبيِّين الذي لا يلتقي ... إلا الحنائف فيه والحنفاءُ(٦)

خيرُ الأُبوةِ حازَهم لكَ (آدمٌ) ... دونَ الأَنام ، وأحرزتْ حَوَّاءُ

هم أدركوا عِزَّ النبوّةِ وانتهت ... فيها إليكَ العِزَّةُ القعساءُ(٧)

خُلِقَتْ لبيتك ، وهو مخلوقٌ لها ... إن العظائِمَ كفؤها العظماءُ

بك بَشَّر اللهُ السماءَ فزُيِّنَت ... وتضوَّعت مسكًا بك الغبراءُ(٨)

---

١ ـ الروح الأمين : لقب جبريل . والملأ : الأشراف . والملائك : الملائكة . وبشراء : جمع بشير ـ ٢ ـ يزهو : يشرق . وسدرة المنتهى : يقال انهـا شجرة نبق على يمين العرش ـ ٣ ـ الربا : جمع ربوة . وهى ما ارتفـع من الأرض ـ ٤ ـ الرواء ماء الوجـه وحسن المنظر ـ ٥ ـ الطغراء : مايسميه العامة « طرة » وأصلها طغرى بالقصر ، وهى التى تكتب بالقـلم الغـليظ في صدر الأوامـر ـ ٦ ـ الحنيف : الصحيح الميل الى الاسلام وكل من كان على دين ابراهيم عليه الســلام ، والجمع حنفاء ، والمؤنث حنيفة ، وجمعها حنائف ـ ٧ ـ القعساء : المنيعة الثـابتة ـ ٨ ـ تضوع المسـك : انتشرت رائحته . والغبراء الارض .

الصوفية وعامة الناس.
ينطلق الحفل مباشرة بعد صلاة العشاء بترديد آيات قرآنية وأمداح نبوية، ثم يقوم الإمام بإلقاء خطبة قصيرة عبارة عن تذكير بالسيرة النبوية وسيرة الصحابة وفصل الرسول على المسلمين وفي إطار حديثه يذكر بحالة الناس قبل ولادة الرسول وكل الحاضرين جالسون حتى عندما يصل في سرده إلى اللحظة التي ولد فيها الرسول يقف الجميع مرددين الأبيات التالية:

وقوفا على الأقدام في حق سيد تعظمه الإنس والجن

أيا مولد المختار مرحبا جئت بالأفراح في كل مشهد

ويا موكب العشاق...

يبقى الحضور واقفا ويستمر الإمام في سرده خصال الرسول متبوعة بالصلاة والسلام عليه مثل:

السلام عليك يا شفيع الخلق

ثم يردد الحضور
صلى الله عليك وعلى آله وسلم

السلام عليك يا سيد الأولين.

ويستمر الحفل إلى حين انتهاء الإمام من سرد سيرة الرسول ليعود الحضور للجلوس من جديد، ويُختم الحفل بالدعاء الصالح للجميع ويتم خلال هذا الحفل توزيع التمر والحليب وتطييب الفضاء بالعطور. وتصعد النسوة إلى السطوح ويزغردن.
وعند صلاة الفجر من يوم العيد يقام حفل آخر في جميع المساجد، ينطلق بقراءة الأمداح النبوية إلى غاية الوقت الذي ولد فيه الرسول عليه السلام أي قبل صلاة الفجر. ويستمر الحفل إلى ما بعد الفجر.

وفي يوم الاحتفال بالعيد يلبس الناس ثيابا جددا، وفي الإفطار تكون هناك حلويات وعجائن خاصة بالمناسبة، ترافق ذكرى عيد المولد حركة تجارية غير عادية حيث تكثر تجارة لعب الأطفال وكذلك تجارة الحلويات والعجائن والفواكه الجافة.

1- الميلودية:
خلال نفس الفترة أي ما بين فاتح ربيع الأول ويوم الثاني عشر منه تقام في البيوت احتفالات تخليدا لذكرى مولد الرسول الكريم تدعى «الميلودية»، هذه العادة المترسخة لدى المغاربة والتي يحرصون على إحيائها مثلها في ذلك مثل إحياء «حفل شعبانة» خلال شهر شعبان و«الإسراء والمعراج» خلال شهر رجب، إلى درجة أن المغاربة يطلقون إسم مولود وميلودة والميلودي على الأطفال الذين يتزامن ميلادهم مع أيام المولد النبوي.
يقام «حفل الميلودية» في البيوت من طرف بعض العائلات المحافظة والتي لها ارتباط بأوساط العلم والتصوف والمخزن أحيانا، وذلك محبة في هذا الرسول الكريم ومن جهة ثانية هي مناسبة لتجمع الناس، يقام هذا الحفل ببيوت أحد الأعيان، ويفتتح بآيات من القرآن ثم تلاوة الأمداح والمواويل، وكذلك سرد شذرات من حياة الرسول عليه السلام وتتخلل الحفل نفس مراحل الحفل الذي يقام ليلة العيد بالمسجد الأعظم ثم يختم. وللإشارة فإن حفل الميلودية يكون مناسبة الإحتفاء في البيوت خلال هذه الفترة، وفي حفلات معينة يقوم المحبون بالتشارك لإحياء حفل المناسبة.

الاحتفالات على المستوى الجهوي
ومازالت هذه العادة تحيى في معظم المدن الوطنية.
من جملة المدن المغربية ذات التميز في الاحتفال بعيد المولد النبوي، نذكر مدينة مكناس وهذا راجع بالأساس إلى كونها تحتضن ضريح أحد رجال الطرق الصوفية ويتعلق الأمر بالشيخ الهادي بن عيسى أو الشيخ الكامل شيخ الطريقة العيساوية والمتوفى سنة 1526م.

وقد دأبت الفرق العيساوية على إحياء موسم شيخها تزامنا مع حلول عيد المولد النبوي، وفي هذا الإطار تتوافد الفرق العيساوية على مدينة مكناس من مختلف مدن المغرب ويقيمون في الضريح وعلى مقربة منه في خيامهم، وذلك أياما قبل حلول يوم العيد وهو ما يطلق عليه (بحلال لعلامات) أي أن لكل قبيلة تشارك في الاحتفال علمها الخاص بها وفي يوم العيد ينطلق

موكب الفرق العيساوية صوب الضريح على نغمات الطبوع العيساوية والأمداح والزغاريد ويستمر هذا الحفل لمدة ثلاثة أيام.

وفي مناطق الشاوية بالمغرب وهي من السهول الغنية ذات الطقوس الخاصة يتم الاحتفال بعيد المولد الذي يتميز بخصوصيات، على مستوى طعام الفطور حيث تقدم وجبات البغرير والمسمن للزوار وترافق طقوس العيد بالمنطقة إقامة حفل للتبرويدة أي ركوب الخيل أو الفروسية.

ومن الأغاني المتواترة عبر الذاكرة الشعبية والخاصة بعيد المولد بمنطقة الشاوية نسجل هذه المرددة نظرا لأهميتها[4].

مَاتْ بَابَاه قبل جَدّو
بْقات مينة حَامْلَة عَنْدُو
خَيَّرْها في شي تبغيه
خَيّرْها ف قْبُبْ عَلاَّت
زْرابي وخْيَارهْ هْنَات
وَدْها رَبّي بَلَمْلاكات
شيخْهَا يَحْضَر وَتْلاَغيه
قَالت ليه يَا قُرَّة عيني
جيبْ لَيَّ من تَحْسَنِّي
رَا الجَنين قَرَّب مْجيه
رَا النبي غَيَّبْ خَفْتْ عليه
جَابْ ليها من يَحْسَنْهَا
مايْدَخْلُوش النَّسْوَان عَنْدْها
غير لَقْرَابْ ليه
هذي تَحْضَر وهذي تْغيبْ
يَرْضَعْ غير صَبْعُ لحْبيبْ
بإذن الله يْتَقَوَّت بيه
مَلِّي جَا سيدنا رَمْضَان
مايَبْغي يَرْضع كيف الصَّبْيَان
سَمْعت خْبَارو ف كل بْلاَدْ
من الشام إلى بغداد
سمعت خبارو حليمة السعدية
قالت لزوجها
ساعدني نمشي للصبي نربيه
قالّيها يَا ديك الحمقه
بين عْرَاكْ وْجُوعَكْ
حتى كْلامَكْ ما يبغيه
قالت ليه غير ساعدني نمشي
الدَّابة تَرْفَدْ قَشِّي
ما يْضرَّك جُوعي وْلاَ عَطْشي
رَزْقي عند الله مْكَلَّف بيه؟؟
رَكْبُو عْلى البَغْلَة باثْنينْ
كَينظرو لرجليها
وْهي طَايْرة بْجَنْحيها
كَتْقُول يَا لْمُولَى تْلاقيني بيه
مَلّي وْصَل زَوْجْهَا
قَاسْتُو الحَشْمَة دَار بجيه
خرج عبد المطلب
مَدْ ليهْ كَسْوَة كَتَعْجَبْ
وْدَخْلَتْ حْليمَة عَنْد النْبي
فْرفَرْ بيدّيه
فْرَح النبي بحليمة
وْحَلْ فَمُّو بالتبسيمة
قاليه زوج حليمة نَغْنيه
مْلَبَّسَاه رَدَّه وَقْمَجَّه
مَا تَعْدَل بيه الحاجة
ما تحلب بيه النَّعجة
حليمة كانت ف لَوْطي
لبسُوها ليزار وْفُوطَه
حْليمَة كَانَتْ عَرْيَانَة
فَ الْحين صَدْقت مزيانة
وَدْها لَكْريم مُولاَنَا
بفْضَل النبي، صلُّو عْليه.

مواسيم الطوائف:

تتزامن مناسبة الاحتفال بعيد المولد النبوي مع الاحتفالات التي يقيمها رجال الطرق والطوائف، وهي احتفالات سنوية تحييها معظم الطرق الصوفية في المغرب ويتعلق الأمر بطائفة احمادشة وطائفة عيساوة.

هناك كذلك أكبر تجمع للطريقة البودشيشية يقام قرب مدينة وجدة بـ«مداغ» حيث مقر الزاوية، ويُقام موسمها السنوي في مناسبة المولد النبوي، وذلك عن طريق إقامة أنشطة ثقافية

ودينية، وترديد مجموعة من الأوراد والقصائد الدينية التي تعبر عن المناسبة.

وفي هذا الإطار تجتمع فرق عيساوة من مختلف مناطق المغرب، ويقصدون ضريح شيخ طريقتهم «الهادي بنعيسى» في «مدينة مكناس» حيث يقام موسمهم السنوي وذلك خلال السبعة أيام بعد عيد المولد النبوي.

موكب الشموع:

- كما أسلفنا الحديث فإن إحياء هذه الذكرى يختلف حسب المدن والمناطق، فمدينة سلا المغربية التي تقع على ضفاف نهر أبي رقراق والتي نهلت من تراكم حضارات مختلفة من الرومان ومن الأندلس وغيرها تتفرد بإحياء هذه الذكرى بإقامة حفل مشهور أصبح صيته يدوي في مناطق المعمور. ويتعلق الأمر بـ«موكب الشموع».



استعراض موكب الشموع ويلاحظ اللباس التقليدي للمشاركين

يعتبر حفل «موكب الشموع» متجذرا في تاريخ المدينة والذي يعود الاحتفال به لأول مرة خلال العهد السعدي، ذلك أن السلطان السعدي أحمد المنصور كان قد حضر احتفالات العثمانيين بذكرى المولد النبوي وأعجب باستعراض الشموع الذي كان فقرة من فقرات حفل إحياء الذكرى باسطمبول.

وبعد توليه عرش الدولة السعدية قام أحمد المنصور بإعطاء أوامره لإقامة موكب للشموع على نفس الطريقة التي شاهدها في إسطمبول حيث تم تطريز وزخرفة الشموع من حجم كبير وأشكال هندسية مثيرة، وكان هذا الموكب يطوف مدينة مراكش إلى أن يصل إلى القصر الملكي، وحسب بعض المصادر كان هذا الموكب يرافقه أهل الحضرة، وفي يوم سابع الميلاد يذهب بتلك الشموع إلى ضريح المهدي بالله والد السلطان.

هذه العادة التي أصبحت من أبرز مظاهر



جانب من الاحتفال الرسمي بموكب الشموع

الاحتفال بعيد المولد النبوي لم تقتصر على مراكش حيث وجود الخليفة، بل كان نفس الحفل يقام بمدينة فاس حيث خليفة السلطان وكذلك في بقية المدن المغربية مثل سلا وغيرها.

بعد وفاة الخليفة أحمد المنصور لم يبق أثر لموكب الشموع بمراكش وفاس. وفي العهد العلوي سنة 1142هـ شهدت مدينة فاس العتيقة موكبا من أكابر الجيش يصعد إلى فاس الجديد ومعهم الشمعة التي تصنع ليلة للمولد الكريم، حيث قدموها إلى السلطان مولاي عبد الله بن أبي الفداء ووقعت منه الموقع الحسن، ودخل ذلك

ضمن علامات سكان فاس وعند نهاية الحفل كانت الشموع توضع في بعض الأضرحة مثل ضريح سيدي أحمد الشاوي بطالعة فاس، وخارج باب معروف، لكنه استمر موكب الشموع بمدينة سلا بعناية أحد أقطاب الطريقة الجزولية الشاذلية الشيخ عبد الله بن حسون (920هـ-1013هـ) صاحب الزاوية المشهورة بمدينة سلا، الذي عمل على رعاية هذا التقليد وإضفاء بعض السمات المغربية عليه مثلا إعطاء الشموع شكل مآذن على الطراز المغربي أي مربعة الشكل.
ومنذ تلك الفترة غدت هذه الأسرة هي المحتضن الرئيس لموكب الشموع تقوم بإعداده وإخراجه مما ضمن له الاستمرار إلى أيامنا هذه وأضحى مهرجانا عالميا ذا أبعاد على جميع المستويات.

مراحل إعداد موكب الشموع:

هذا الحفل يتطلب إعداده اعتمادات مالية مهمة يمول جزء مهم منها من مداخيل الأملاك الحبسية والأوقاف التي وهبها الشيخ عبد الله بن حسون وأحفاده لفائدة هذا الموكب، وحاليا هناك مساهمات أخرى عبارة عن هبات من لدن وزارة الثقافة والأوقاف ومجلس مدينة سلا وتبرعات المحسنين.
وقبل شهر على موعد الاحتفال يتم نقل هياكل الشموع من ضريح سيدي عبد الله بن حسون إلى منزل أحد العائلات السلاوية العريقة التي تتكلف بصناعة الشموع وزخرفتها، وقد كان يضطلع بهذه المهمة كل من عائلة شقرون وعائلة حركات والآن عائلة بلكبير.
إن تقديم الشموع بالشكل الذي تعرض به في الحفل يقتضي المرور عبر ثلاث مراحل أساسية، وهي عملية طهي الشمع الخام ثم إفراغه في قوالب خشبية على شكل منابر مربعة الشكل ثم تنزع من القوالب وتصبح مجسمات وتأتي عملية صباغة الشموع بالألوان المختلفة ثم يتم تثبيت وتلصيق الأشكال المصنوعة على هياكل خشبية مغلفة بالورق الأبيض.

استعراض موكب الشموع:

يولي سكان مدينة سلا أهمية بالغة لهذا الموكب حيث تقوم فعاليات المجتمع المدني بتنظيف مسار الموكب ودعوة المشاركين وتهييء أنشطة أخرى تقام على هامش الحفل الرئيس.
العناصر المشاركة في الموكب تتكون من حملة الشموع الذين هم من المريدين حيث نجد الفلايكية والطبجية، وهو تقليد قديم يقصد به تمجيد رجال البحرية على جهادهم في حراسة شواطئ البلاد وهؤلاء لهم علاقة بتاريخ مدينة سلا الجهادي ثم نجد أبناء العائلات السلاوية يحملون هذه الشموع بطرق محكمة أنيقة بلباسهم التقليدي الذي يعرف بـ«المحصور»، «الجبدور المنصورية».



استعراض موكب الشموع

ويرافق الموكب الشرفاء الحسونيون وأصحاب الطرق والأجواق الموسيقية، التي تمكن حملة الشموع من أداء ما يسمى بـ «رقصة الشموع» الأنيقة التي تمتع الجماهير.
ينطلق موكب الشموع من دار الصانع بباب سبتة ثم يقطع مجموعة حومات داخل المدينة التقليدية ليصل إلى باب المريسة، حيث تقام على مقربة منها بساحة الشهداء المنصة الرسمية التي تشهد وجود حشود كبيرة من الزوار والمحبين ثم يستمر الموكب في طريقه إلى دار الشرفاء الحسونيين، حيث يختم الحفل وتنتقل الشموع إلى ضريح سيدي عبد الله بن حسون في انتظار السنة المقبلة.
على هامش هذا الموكب تقام بعض الأنشطة الثقافية كالمحاضرات، والأنشطة الاجتماعية كتنظيم حفل إعدار جماعي للأطفال وكذلك أنشطة ترفيهية فنية أهمها، إقامة حفل عشاء وحفل رقصة الشمعة على نغمات الموسيقى

الأندلسية، وكذلك بحضور كل أنواع الموسيقى الطرقية والأمداح النبوية وغيرها.



الوصول إلى ضريح سيدي عبد الله بن حسون بالمدينة القديمة

خلاصة:

إن المتتبع لحفل موكب الشموع، يلاحظ بأن هذه المناسبة الاحتفالية قد بقيت حكرا على مدينة سلا فقط، وذلك راجع لكون هذه المدينة ظلت ومازالت تحتفظ على جزء كبير من ذاكرتها، وهي بذلك تساهم في صيانة وترميم جزء من التراث الوطني والهوية المغربية.

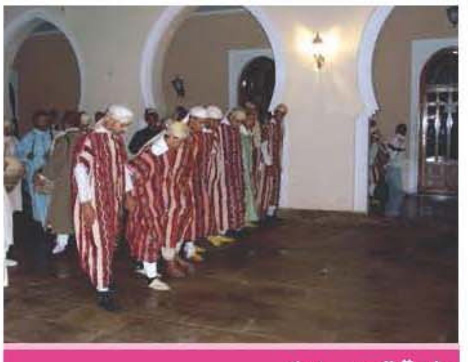
ومع ذلك مازال ينتظر من الساهرين على الشأن العام العمل على مأسسة مثل هذه الاحتفالات المناسباتية، وربطها بالخصوصيات الحضارية الوطنية وجعلها قناة تواصلية مع الآخر.



فرقة عيساوة



جبدور لباس تقليدي مغربي للرجال



فرقة عيساوة



حفـل إعذار علـى هامش الاحتفالات بذكرى عيد المولد النبوي



بغريـر أحـد الوجبات التـي تقدم يوم عيد المولد النبوي



الرغايف جافة



الرغايف مقلية ومسقية بالعسل

مصادر ومراجع:

- نافع فطيمة: بعض خصائص المدينة والمجال بسلا القديمة الدور الاجتماعي والثقافي لموكب الشموع، الملتقى الوطني السادس للباحثين في جغرافية المدن حول موضوع: المدينة المغربية العتيقة إشكاليات الحاضر وتحديات المستقبل تنسيق أقوضاض. كلية الآداب والعلوم الإنسانية، شعبة الجغرافية، مراكش.

علال ركوك
المغرب

موسيقى وأداء حركي

جذور «الصّوت» والغناء الشعبي

لدى بني يزيد الحامة



أورد حسن حسني عبد الوهاب «إن التلحين والأشعار عند أهل باديتنا موروث عن أعراب الحجاز ونَجْدٌ منذ أحقاب وأجيال خَلَت. وقد تمسّك أعرابنا بالمحافظة على سلامتها، ورافقتهم في هجرتهم من جزيرة العرب إلى افريقية الشمالية، وليس من شكّ أن السكّان الأصليين من البربر- من هوارة وزناتة - في البلاد التونسية اقتبسوا من الهلاليين والسُّلَيميين الطارئين طرائق الغناء والإنشاد ونسوا - بحكم الغلبة والمصاهرات - تقاليدهم البربرية القديمة حتى أنه لم يبق الآن في القطر التونسي سوى الأصول العربية للغناء، ولو أن البعض من هؤلاء البربر ما زال يتكلّم باللغة الزناتية العتيقة»[1].

لكن ماهي خصوصيات هذا الغناء الذي نرى عمقه التاريخي في موروث أعراب الحجاز ونلمس حاضره في «الصُّوت» والشعر والغناء ومن أي نبع ينبع اليوم هذا التراث

يورد محمد المرزوقي أن الشعر «ينبع من شعور الشاعر، وهو وليد إحساسه بما حوله، ولذلك كان يشمل جميع مظاهر الحياة، فينظم في الغزل والوصف والفرح والحزن والتشكّي والهجاء، وفي الرحلات والتنقّل وفي المراسلات الإخوانيّة والأحداث الوطنيّة والاجتماعيّة»[2]. تنطبق هذه المقولة على منطقة الحامة حيث لامسنا تراثا غزيرا يعود إلى أزمنة غابرة تراوح بين الشعر والغناء، أخذ سماته من جذوره العربية الضاربة في التاريخ العربي حيث التشابه القوي بين الشعر النَّبَطِي[3] والشعر الحمِّيَني[4] وأشعار أعراب الهلاليين وبني سليم بفعل الانتماء للأسرة الواحدة لعرب الجزيرة وعرب شمال إفريقية أليس «كلا من عرب الجزيرة وعرب شمال إفريقية أسرة واحدة، وإن فرَّقَ بين عناصرها الزمان وبعد المكان، إلا أن طريقة التعبير عن العواطف والخيال لم تزل عند الفريقين متقاربة

كل القرب في الأوضاع والتمثيل»[5] ثم ألم يتّحد العرب - على سبيل المثال - في نطق حرف القاف في حديثهم اليومي وفي أشعارهم الشعبية حيث يقول حسن حسني عبد الوهاب أنّ «بني هلال وبني سليم المستوطنين في البلاد التونسية، سواء أهل الجنوب منهم أو الشمال، ينطقون دائما أبدا «القاف» بصيغة القاف المعقودة «قاف بثلاث نقاط» كما هو جار عند جميع الأعراب في أطراف العالم العربي(...)ولا يخفى أن أصحاب القراءات القدامى أكدوا أن أهل البيت النبوي كانوا لا ينطقون إلا بالقاف المعقودة حتى في تلاوتهم للقرآن الكريم»[6]. ثمّ أليس شعر الأعراب من بني سليم (وبنو يزيد منهم) لا تختلف موازينه عن الشعر العربي العمودي «وهو في الواقع الحلقة التي تصل بين الشعر الفصيح وبين الشعر الشعبي الحديث لا في لغته وصوره فقط،

بل حتى في ميزانه أحيانا»[7].

وقد أكّد ذلك حسن حسني عبد الوهاب عندما أورد أن «اللغة العربية - قديما وحديثا - لم تزل خاضعة- بالرغم من تباين اللهجات - إلى نظام واحد، وخيال واحد، وسجية في الأقوال تربط بينها وبين الفصحى قربا أو بعدا حسب الظروف، والأوطان والعصور»[8]. وهذا التراث الشعبي اتّحد كذلك من خلال عدّة أغراض حسب المناسبات ومن خلال خاصيات موسيقيّة اشترك فيها أولا مع بطون أخرى من قبيلة بني يزيد (الحمارنة مثلا) وكذلك مع بعض القبائل الأخرى فلم يخل غرض واحد إلا وقيل فيه شعر وغناء.

يقول الهادي بن إبراهيم[9] في هذا الإطار «لا يوجد غرض واحد من الأغراض الشعرية المرتبطة بحياة المواطن في الحامة وفي الجنوب الشرقي لم يؤخذ بعين الاعتبار ولم يجد حظه في الجانب الفنّي»[10]. وهذا ما يدلّ على غزارة تراث هذه المنطقة «ففي الحامة تراث كبير جدّا بحكم أن بني يزيد قبيلة تاريخيّة لها أصولها ومرجعيّتها التاريخيّة القديمة الضاربة في التاريخ والمتجذرة فيه مما يجعل الجانب الفني غزيرا... هناك ما حفظ كما هو وهناك ما حفظ شفويا، لكن وقعت عليه إضافات»[11].

وترتبط جذور الشعر والغناء الشعبيين أساسا بـ«الصُّوت». حيث حدّثنا مخبرونا عن ارتباط الحامة بالشعر والشعراء حيث برز من بينهم «علي الشّين» و«بلقاسم بن عمرالختّال» و«محمد الأعمى» (شهر الغَنّايْ)[12]. أما في مجال غناء «الصُّوت» فقد برز بصفة خاصة «صالح بن ناكُوعْ»[13] و«التُّومي الختَّال»[14] والشاعر الفارس إبراهيم ساسي[15] وغيرهم.

لكن ما هو «الصُّوتْ» وما هي خصائصه الشعريّة والموسيقيّة وعلاقته بالواقع الاجتماعي والثقافي والاقتصادي عند بني يزيد الحامة؟

جاء في لسان العرب أن الصّوت هو «الجرس، معروف، مذكّر وقد صات يصوت ويصات صوتا، وأصات، وصوّت به: كلّه نادى ويقال: صات يصوت صوتا، فهو صائت، معناه صائح (...) الصوت صوت الانسان وغيره(...) وفي الحديث كان العبّاس صيتا أي شديد الصوت(...) وأصات القوس: جعلها تصوّت[16]». كما ذكر أن الصّيت والصَّات: الذِّكر الحَسَن. الجوهري: الصِّيتُ الذِّكر الجميلُ الذي يَنْتَشِرُ في الناس.

كما جاء في المعجم الوسيط «صات صوتا وصُواتا : صاح. والصوت : الأثر السمعي الّذي تحدثه تموّجات ناتجة من اهتزاز جسم ما - اللحن- يقال غنّى صوتا[17]».

أما الصوت في تراثنا الغنائي العربي فقد كان يرمز للأشعار المغناة والمكونة عادة من بيتين شعريين. فكتاب الأغاني بدأه كاتبه « بذكر المائة الصوت المختارة لأمير المؤمنين الرشيد، رحمة الله تعالى عليه، وهي التي كان أمر إبراهيم الموصلي وإسماعيل بن جامع وفُليحَ بن العَوْراء باختيارها له من الغناء كله »[18].

وقد ذكر أن كتاب الأغاني « موسوعة في التاريخ والأدب والنقد والموسيقى والأخبار

والتراجم. ألفه على الأصوات المائة المختارة لهارون الرشيد، فكان يقوّم الصوت، ويترجم لناظمه وملحّنه ومغنّيه»[19]. مما يقودنا إلى التأكيد أن البيتين المغنيين في العصر العباسي وربما ما قبله هي «الصوت».

وقد أورد لنا عمّار الجماعي* تعريفا للصوت في الحامة والجنوب عموما قائلا: «صات يصوت: أخرج صوتا أو ضوضاء من حنجرة والصوت بيت وأكثر يقال في غرض ما، وكأنّه استحضار لما عرف عند العرب بالصَّوت غناء وبالصَّوت شعرا كما جاء في الشعر النّبطي. و«الصُّوتَ»عند بني يزيد لا يخضع لتركيبة قصائديّة أو شعريّة معيّنة إنما هو بيت أو مجموعة أبيات، لكنها عادة ما تغنّى في نفس الغرض (فرح أو حزن)، وكلّ الأصوات تبدأ بذيل الصدر، هناك اتفاق في ذلك»[20]. وقد يجد الشعب في هذا «الصُّوتْ»«حكمته الشاردة التي استخلصها من تجاربه الحيّة وصار يطبقها في حياته التي تواجهه بالعقبات وتفرض عليه أن يعيش المحن»[21]. وقد تولد هذه الحكمة في «الصُّوتْ» أوفي الأغنية الشعبية «نتيجة لظروف ماديّة معيّنة إنها تولد في كل لحظة وفي كل ساعة ومن كل فم لأن هناك حاجة أصيلة في الإنسان ليعبّر عن مشاعره»[22].

ولمّا كانت الصحراء مجالا واسعا يرتبط بالانطلاقة والانسياب والفسحة والرحلات الطويلة من حيث الزمن، ولمّا كانت رحلات قبيلة بني يزيد المرتبطة بالهطّاية تأخذ هذه المفردات والمعاني، ولمّا كان الأهالي في رحلتهم هذه وغيرها من خرجات «السَّعي» و«السَّقي» و«طلب الرزق» تتطلب تعبيرا عن هذا الواقع وعن المشاعر فنيّا فقد ولد لذلك فن «الصُّوتْ» كقالب غنائي مرتبط بالبيئة وبالمحيط وكذلك بالوظيفة الحياتية. فـ«الصُّوتْ» «عادة ارتبط بالصحراء لأن الصحراء فارغة (...) التنقل في الهطاية وفي السقي، «الرَّاجِلْ يغَنّي فَيتْوَنّسْ»[23]. أليس في ذلك علاقة بما ورد في التعريف اللغوي من معاني النداء والصّياح وغيرها ممّا يرتبط بالصحراء العربية عموما؟ ثم أليس لهذا الغناء جذور تمتدّ إلى عمق التاريخ العربي؟

من هذا الواقع المذكور أخذ «الصُّوتْ» خصائصه الفنيّة الموسيقيّة ومنه ولد «الصُّوت» منسابا غير خاضع لإيقاع مثلما ذكر الهادي بن إبراهيم بأنّ««الصُّوتْ» لا يخضع لإيقاع، منساب، لا يخضع لنمطيّة وضوابط معيّنة (...)يسمع عن بعد (...) هو ليس بالأغنية ويغنّى عادة مبهما»[24].

و انطلق «الصُّوتْ» لينتشر ويواكب جميع المناسبات الاجتماعية في الحامة من عرس ومأتم وختان وحنّة وغيرها. لكن هذا النوع من الفن كان يجد عوائقَ في المجتمع، حيث أنه من المعروف لدى أهالي بني يزيد - بحكم أنهم فرسان عرب - أنه من العيب على الفارس أن يغني. وهو ما أكده حسن حسني عبد الوهاب قائلا: «ومن عادة أدبائنا الأعراب ومشاهير قوَّالِيهِمْ أنهم إذا صاغوا قصيدا من أي نوع كان فإنهم يستنكفون من الانتساب إلى قول الشعر، ويتحاشون الإنشاد بأنفسهم وإنما كانوا يلقّنون أقوالهم إلى عبيدهم أصحاب الحناجر الشجيّة لينشدوها في محافل الأعراس ومواكب الأفراح»[25]. هذه العادة بقيت لدى عرب بني يزيد الحامة فـ« الفارس لا يغنّي، وإذا غنّى فإنه يغنّي «مُتَدَرّْكًا» أي مغطّيا رأسه من باب الحياء والخجل».[26] وقد أخبرنا الهادي الزريبي بأن«أهل بني يزيد لا يغنّون ولا يقولون الشعر بحكم أنّهم فرسان»[27]. أما في المآتم فقد يبكي أحد أفراد العائلة من فرط الصدمة فيقوم فرد آخر من العائلة بتغطيته ببَرْنُس وبمطالبته بالبكاء والنواح. ويمكن أن يغني الفارس في المأتم بيتا واحدا يتيما لا غير، للتنفيس والتعبير عن الهم [28] ويسمّى ذلك نواح الرجال.

ومن الأصوات التي ردّدها ولحّنها «صالح بن ناكوع « :

مَا اصْعبْ صغِيرْ مَازَالْ مَا يزمِلْش
وْبَابَاهْ هَزْ الْكِبرْ مَايطَمْنْــش

و من المميّزات الأخرى لـ «الصُّوتّ» أنه يقال بشكل غير واضح وسبب ذلك تخفّي من يؤدّيه، وخاصة منهم الفرسان. في هذا الإطار يقول الهادي بن إبراهيم أن «مؤدّي «الصُّوتّ» عادة ما يرعّش صوته حياء» كما يعتمد هذا المؤدّي جملة طويلة في القفلة للإعلان عن النهاية أو لإشعار من يأتي دوره في الأداء بالاستعداد لإكمال الغناء وعادة ما يختم «الصُّوتّ» بالزغرودة في القفلة». [29].

وليس بالضرورة أن يؤدِّي «الصُّوتّ» فرد واحد بل يمكن أن يصاحبه في ذلك «القَرنَة» أو«السَّعْفَة» (السنِّيدَة) أو الشَّدَّادَة[30] وكذلك بمصاحبة الزرّيعَة[31] وعادة ما تتمّ هذه المصاحبة ضمن ضوابط معيّنة فـ«هذه الأصوات رغم انتمائها لأناس رعاة أبناء الصحراء لا يلتزمون بالضوابط الموسيقية ولم يدرسوا في المعاهد والكلّيات ولم يقرؤوا ولم يكتبوا لكن بينهم اتفاق»[32]. هذا الاتفاق لا يمنع امكانية الارتجال الّذي هو وليد لحظته «فلا يمكن أن نقول «الصُّوت» مرّتين متشابهتين»[33]. ففي أول العرس مثلا، يقال «الصُّوت» بشكل معيّن ثم في آخره – عندما تصبح الحنجرة أكثر مرونة وقدرة على الأداء – يكون لقائل «الصُّوت» فسحة فنية أكبر ومجالا للارتجال والتنويع خاصة مع توفّر التفاعل مع المستمعين.[34] وللملاحظة نقول أننا إضافة لمصطلح «الصُّوتّ» وجدنا لدى البعض من أهالي الحامة من يستعمل مصطلحا آخر وهو »الصّيغَة« حيث أورد سعد الجدي (أحد أفراد فرقة الجديان ببَشّيمَة[35]) قائلا عن قالب الغناء المتداول عندهم: «نسمّيه الصيغة أو اللحن» أما »محمد بو صبيع[36] فإنه هو الآخر يستعمل نفس مصطلح «الصّيغَة» وهي نفس التسمية المستعملة لدى بني يزيد الحمارنة بمارث.

فما «الصّيغَة» وأين وجه الشبه بينها وبين «الصُّوتّ»

«الصيغة» لدى بني يزيد الحمارنة وعلاقتها بـ«الصوت» لدى بني يزيد الحامة

جاء في لسان العرب «صاغ شعرا وكلاما أي وضعه ورتّبه. وفلان حسن الصيغة أي حسن الخلقة والقدّ»[37]. كما ورد في المعجم الوسيط «صاغه) – صوغا، وصياغة: صنعه على مثال مستقيم. والمعدن: سبكه – والكلمة اشتقّها. والكلام: هيّأه ورتّبه» [38]. وتكون «الصّيغَة» عند الحمارنة غناء غير مصاحب بأيّة آلة موسيقيّة، غناء منسابا غير مقيّد بأي إيقاع، يؤدّى من طرف المؤدّي الرئيسي بمصاحبة مجموعة (ردّيدة). وقد يكون الشاعر نفسه هو الملحّن والمؤدّي في نفس الوقت كما تعتمد الصيغة على القول غير الواضح وعلى القفلة الطويلة الممدّدة وعلى اعتماد التنوين[39]. هذه المميّزات نجدها في قالب«الصُّوتّ» لدى أهالي الحامة مما يجعل له ولـ«الصّيغَة» عناصر وحدة في المضمون والشكل مع اختلاف في التسمية. وهذه الوحدة جاءت نتيجة للانتماء الواحد للقبيلة الواحدة – بنو يزيد– بين أهل الحامة والحَمَارنة.وقد أورد رمضان لطَيفي[40] «تجمع بني يزيد الحمارنة ببني يزيد الحَامة علاقة رابطة دمويةحتى أنّه في رحلة التيجاني هناك ذكر لذلك، فالعادات والتقاليد متشابهة، هناك روابط قبلية بين مارث والحامة»[41].

هذا إضافة إلى الالتقاء بين الطرفين في المناسبات الاحتفالية وفي المعارك الّتي خاضاها ضد المحتل.

ويدعّم الهادي الزريبي هذا الرأي وهذا الالتقاء في المناسبات الاحتفالية وفي النّضال المشترك، لكنه يختلف في رأيه مع رمضان لطيفي في إثبات الأصل القبلي الواحد بين الحمارنة وبني يزيد الحامة حسب ما سمعه من الحمارنة أنفسهم حيث يقول «يعتبر الحمارنة أنفسهم أنهم ليسوا من بني يزيد كما يقولون أن ما قاله «التيجاني» لايقصد به الحمارنة إنما «الحمرانيون [42]». ورغم ذلك يبقى التأثير والتأثر بين بني يزيد الحامة والحمارنة واضحا إلى يومنا هذا من الناحيتين الثقافية والاجتماعية، مما خلق بينهما حالة من

الانصهار الثقافي وجد صداه في الغناء والعادات والتقاليد وغيرها.

المراجع والهوامش

1- عبد الوهاب (حسن حسني)، ورقات عن الحضارة العربية بافريقية التونسية، القسم الثاني، تونس، مكتبة المنار، 1966، ص. 252، 253.

2- المرزوقي (محمد)، الشعر الشعبي والانتفاضات التحرّريّة، سلسلة اعلم، تونس، الدار التونسيّة للنشر، 1971، ص. 8.

3- الشعر النَّبَطي : شعر شعبي شائع بين عرب الحجاز ونجد وبادية الشام.

4- الشعر الحِمَيْنِي : شعر ملحون منتشر بين عرب اليمن وحضرموت

5- عبد الوهاب(حسن حسني)، ورقات عن الحضارة العربية بافريقية التونسية، القسم الثالث، تونس، مكتبة المنار، 1966، ص. 138.

6- المصدر السابق ص. 100.

7- المرزوقي (محمد)، الأدب الشعبي في تونس، تونس، الدار التونسية للنشر، 1967، ص. 55، 56 .

8- عبد الوهاب (حسن حسني)، ورقات القسم الثالث، المصدر السابق، ص.138

9- الهادي بن إبراهيم الحاجي، قيّم عام وشاعر وملحّن، من مواليد الحامة سنة 1959.

10- حوار مع الهادي بن إبراهيم، 28 مارس 2006، منتزه شانسو بالحامة.

11- المصدر السابق.

12- «محمد الأعمى» (شهر الغنّاي): شاعر وغنّاي، متوفي، اشتهر بحفظه وقوله لقصائد حول المقاومة ومحمّد الدغباجي، من منطقة «وَالي» بالحامّة قرب «خَنْقِة عِيشَة».

13- صالح بن ناكُوعْ : «غنّاي» من بني زيد الحامة، عرف بغناء «الصُّوتْ»بالطريقة القديمة.

14- التُّومي الخَتَّال : «غنّاي» من بني يزيد الحامة، عرف بغناء الصوت بالطريقة القديمة.

15- إبراهيم ساسي: شاعر وفارس من بني يزيد، شارك في مقاومة المحتل الفرنسي بجهة قابس ثم هاجر إلى طرابلس.

16- ابن منظور الإفريقي المصري (أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، المجلد الثامن، ط. أخيرة، بيروت، دار ومكتبة الهلال ودار البحارة، بدون تاريخ، ص. 302.

17- إبراهيم (مصطفى)، الزيات (أحمد حسن)، عبد القادر(حامد)، النجار (محمد علي)، المعجم الوسيط، الجزء 1-2، ط. 2، تركيا، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، بدون تاريخ، ص. 524.
- عمّار الجماعي : أستاذ لغة عربية وشاعر، من مواليد الحامة سنة 1964.

18- (الأصفهاني) أبو الفرج علي بن الحسين)، كتاب الأغاني، المجلد الأول، تحقيق إحسان عبّاس، ابراهيم السّعافين، بكر عبّاس، ط. 1، بيروت، دار صادر، 1423 هـ، ص. 23.

19- جبراوي (إيزيس فتح الله)، كامل (محمود)، « كتاب الأغاني لأبي فرج الأصبهاني »، مجلة البحث الموسيقي، المجلد الأول- العدد الأول، المجمع العربي للموسيقى جامعة الدول العربية، 2001، ص. 8.

20- الهادي بن إبراهيم، المصدر السابق.

21- خريف (محي الدين)، بيبليوغرافيا الشعر الشعبي التونسي، مجلة الحياة الثقافية، عدد 34، تونس، وزارة الشؤون الثقافية، 1984، ص. 217.

22- الهادي بن إبراهيم، المصدر السابق.

23- عمّار الجماعي، المصدر السابق.

24- الهادي بن إبراهيم، المصدر السابق.

25- عبد الوهاب (حسن حسني)، ورقات، القسم الثاني، المصدر السابق، ص. 253؛ 254.

26- عمّار الجماعي، المصدر السابق.

27- الهادي الزريبي، باحث في التاريخ وأستاذ، من لقاء معه يوم 12 جويلية 2007 بالمكتبة العمومية بالحامة

28- عمّار الجماعي، المصدر السابق.

29- القرْنَة أو السنّيدَة أوالشّدّادَة او الرّدّيدَة أو السّعْفَاة (لدى بني زيد): هي المجموعة المصاحبة للغناء الفردي.

30- الزّرّيعَة : من يقوم بزرع الكلام المنسي عند وجود حتمية لذلك.

31- الهادي بن إبراهيم، المصدر السابق.

32- عمّار الجماعي، المصدر السابق.

33- المصدر السابق.

34- فرقة الجديان : فرقة موسيقية من منطقة بشّيمة بالحامة.

35- محمد بوصبيع : عازف زكرة ومغني من الحامة.

36- ابن منظور الإفريقي المصري (أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، المجلد الثامن، ط. أخيرة، بيروت، دار ومكتبة الهلال ودار البحارة، بدون تاريخ، ص. 307.

37- إبراهيم (مصطفى)، الزيات (أحمد حسن)، عبدالقادر (حامد)، النجار (محمدعلي)، المعجم الوسيط، ج1-2، ط.2، تركيا، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، بدون تاريخ، ص. 528.

38- التّنّوين : شكل من أشكال الزخرفة عبر الأداء الخيشومي.

39- رمضان لطيفي : أمين المكتبة العمومية بالحامة، من مواليد الحامة سنة 1956.

40- حوار مع رمضان لطيفي يوم 12 جويلية 2007، بالمكتبة العمومية بالحامة.

41- الهادي الزريبي، المصدر السابق.

42- الهادي بن إبراهيم، المصدر السابق.

سمير إدريس

تونس

الفلامنكو

الغنائيات والعـــزف والرقصات



الفلامنكـو هذا الفن الغنائي الراقـص الأنيق والرقيق تبوأ مكانة متميزة في إسـبانيا بعد أن وجد تربته الخصبة في رحابهـا وبما تحظى به من أكبر إرث فولكلوري موسـيقي منـوع فـي العالـم ويمكـن ملاحظة الثـراء بإلقـاء نظرة على الكم الهائل من دواوين الأغاني الإسبانية أما التنوع فيمكـن الحديث عن رحابة آفاقه وتباينه متمثلا في تعدد الأسـاليب التي تتفق وتعدد الأسـس الحضارية والثقافية واللغات واللهجات الموجودة في إسبانيا.

ويرجع هذا التنوع اللحني من ناحية أخرى إلى تعدد وتباين القوميات التي تشكل شبه الجزيرة الايبيرية والذي ترتب عليه كنتيجة منطقية تنوع الموسيقي الشعبية الإسبانية بين طابع مقتضب تتميز به بلاد الباسك شمالا إلي سلس سيال في الأندلس جنوبا ومرهف عاطفي في كاتالونيا في الشمال الشرقي إلى صارم يتفق وتضاريس وطبيعة منطقة قشتالة إضافة لتعدد التأثيرات السلالية التي تعرضت لها إسبانيا طوال تاريخها : السلتيون - الفينيقيون - اليونانيون - الرومان - العرب - الغجر. وإسبانيا هي البلد الأوروبي الذي يتمتع بأكبر عدد من الرقصات حتي يمكن القول بأنه إذا كانت فرنسا هي «مرضعة» الرقص فإن إسبانيا هي الأم الحقيقية له وربما كانت الأندلس هي المقياس الحقيقي لاستشعار هذه التأثيرات المتعددة علما بأن الرقص الأندلسي هو الرقص التقليدي الوحيد الذي مازال يمارس في عالمنا المعاصر وقد درج المتخصصون على تقسيم الرقصات الشعبية الإسبانية إلى قسمين رئيسيين : التقليدي والفلامنكو ولعل أشهر رقصاته : التانجو - فاروكا - جارروتين[1].



ولقد بث الغجر في الموسيقي الإسبانية منذ القرن الثامن عشر روحا جديدة أوحت لكثير من كبار المؤلفين الإسبان أروع قطعهم لعل أشهرهم الموسيقار الأندلسي (مانويل دي فايا) ومن قبل استوحى الموسيقيون الهنغاريون أفضل ألحانهم من الأغانى الغجرية وكيف ينسى الإسبان مطلربتهم الغجرية الشهيرة (لولا فلوريس) وعازف الجيتار الشهير الغجري (مانياس دي بلاتا) ورقصات الفلامنكو التي تميز إسبانيا عن باقي الدول الأوروبية الأخري لقد قيل إن الموسيقي هي وسيلة التعبير عما يخالج روح الغجري ولكن ظهر فيهم كتاب وفلاسفة وشعراء وراقصون منذ استوطنوا إسبانيا في القرن 18 [2] قادمين إليها من شمال الهند وطبقا للعلماء جرلمان وريتشارد برتون وبوت وبورد وانتون هيرمان وكميل اردوش) وكلهم حجة ثقة بأنهم ينتمون إلى قبائل (الجاتس) التي كانت تعيش عند نهر (اندوس) شمالي غرب الهند وكانوا يعتاشون من الموسيقى والغناء وصنع الحبال وقد نزحوا من الهند ثلاث مرات الأولى هجرتهم لمصر وعرفوا بالهكسوس فطاردهم المصريون وهزموهم عندما حاولوا تكوين دولة لهم في صحراء مصر والثانية لمصر أيضا عند غزو الاسكندر للشرق أما الثالثة ففي بداية غزو المسلمين للهند عندما أخضع المعتصم قبائل (الجاتس) ففروا لمصر ولايران وشواطئ البحر الأسود وأوروبا ويرى الباحث العراقي مصطفي جواد أن أقدم تسمية عربية للغجر هي (الزط) بضم الزاي وتشديد الطاء كما تحدث عنهم البلاذري والخوارزمي والمسعودي والطبري كما ورد إسمهم في الشعر العربي قديمه وحديثه فذكرهم الشعراء دعبل الخزاعي وابن سكرة الهاشمي والأحنف العكبري وأبودلف الخزرجي الينبوعي ووديع ديب ومحمد الفايز وعبدالوهاب البياتي والشاعر الأردني عرار الذي عرف بشاعر الغجر ودافع عن قضيتهم الاجتماعية وكان قلبه أسير جمال فتياتهم جاء في كتاب «سيرة الغجر» لمؤلفته الهنغارية ايزابيل فونيسكا أن القرن 14 سجل أول ظهور لهم في أوروبا عندما قدموا أنفسهم كحجاج يحملون رسالة من قداسة البابا فطافوا بفرنسا وألمانيا وإيطاليا والسويد وانجلترا وإسبانيا والبرتغال والدانمارك وبولندا وهنغاريا فتحولوا الى مغنين وموسيقيين وحواة وأحيانا مزارعين وحدادين وحلاقين وتجار خيل أما نساؤهم فاشتغلن عادة بقراءة البخت والعرافة في مطلع القرن 16 كانوا قد استقروا بكل أوروبا وألفت عدة كتب عنهم وقد تضايق الناس من

خشونتهم وتوحشهم وقذارتهم وسرقاتهم ونصبهم وشعوذتهم وابتزازهم السنج بادعاء القوة السحرية فاعتبروا السرقة حق منحه الله لكل غجري لذلك عاشوا مطاردين من الشعوب والحكومات والكنائس فسنت ضدهم القوانين بداية في ألمانيا ثم في جميع أنحاء أوروبا واتخذ ضدهم أقسى أنواع الاضطهاد من العام 1550 - 1780م رغم كل ذلك احتفظوا بكيانهم فكان يعقد أكبر تجمع لهم ما بين 24 و26 مايو من كل عام بأراضي (كاماراج) بجنوب فرنسا ليقدموا احتراماتهم للقديسة مريم البيتغانية وللقديسة سارة حاميتهم فيأتون من كل أنحاء الأرض يجمعهم إرث مشترك هو التنقل المستمر منذ ألفي عام وهم يتميزون ببشرتهم الداكنة وشعرهم الأسود وثيابهم الغريبة الزاهية ولغتهم الخاصة الآرية الهندية كما برعوا في نسج القصص والحكايات الخيالية في إسبانيا تآلفوا روحيا مع أجوائها وتقاليدها فعاشوا بجوار الموريسكين في الحقول والقرى والأحياء البائسة بالمدن الكبري ورغم تهميشهم وإقصائهم تمسكوا بهذه الأرض وواجهوا كل قوة حاولت تدميرهم فحققوا ذواتهم بإسبانيا التي أنشئ بعاصمتها منذ سبعينيات القرن الماضي مركز للدراسات الغجرية لدراسة أسلوب حياتهم وتحسينها كما أنشئت في المدن الكبري هيئات مختلفة لمواجهة احتياجاتهم وإدارياتهم كما عولجت مشاكلهم على صعيد الأدب والشعر الإسباني[3] ولقد وجدت رقصات الفلامنكو تربتها الخصبة في رحاب الأندلس حيث تفتقت عنه عبقرية الغجر بفضل ما أتاحه لهم الترحال - عبر إفريقيا وآسيا وأوروبا - من فرص للاحتكاك بثقافات الشعوب العديدة المتنوعة وعكسوا هذا الغنى والتنوع في ابتكارهم الذي أطلقوا عليه إسم الفلامنكو الجامع للرقص والموسيقى والغناء الذي استوطن المثلث الذي يشمل أقاليم إشبيلية وحزيث وموانئ بويرتو قاديس وبويرتو سانتا ماريا وبويرتو نور بال،



أعلن الفلامنكو عن نفسه في القرن 18 وعلى الرغم من أن العديد من تفاصيل تطوره مفقودة اليوم فان جل الدراسات تشير إلي أن هذا الفن مرتبط بالغجر وبثقافات أخرى تعايشت في المنطقة ومن بينها الثقافة المورسكية ذات الأصول العربية الإسلامية إضافة إلى الثقافة الاسبانية المحلية وتطور بفضل اجتهادات الغجر الذين لم يتخلوا عنه ولا عن لغاتهم وثقافتهم الأصلية خلال ترحالهم عبر ربوع الأندلس وغيرها من البلاد فقد جلبوا موسيقاهم الخاصة لتمتزج مع ما هو قائم في البلاد التي احتضنتهم ومازال الفلامنكو يحتفظ بعلامات تدل على أصوله الشرقية بشكل واضح كاعتماد الحنجرة في الغناء والطابع الشرقي في التأليف الموسيقي الذي يعتمد الهارموني العربي مثلما هو شائع في العزف العربي على العود وغيره من الآلات التي تعطي التون ونصف التون كما أن التشابه القائم بين مقامات الفلامنكو ومقامات الغناء العربي بارز العيان [4].

جذور عربية



تعرضت إسبانيا بحكم موقعها لمؤثرات خارجية عديدة طوال تاريخها كان الفتح العربي أخطرها وأعمقها أثرا فخلال قرابة ثمانية قرون منذ العام 711م حتى 1792م تغلغل التأثير الإسلامي العربي في إسبانيا وأسفر هذا الاحتكاك بين الحضارتين عن تطعيم عميق للحياة الإسبانية في جوانبها المادية والمعنوية وبلغت أعلى مراتبها في فنون الموسيقى فقد جلب العرب معهم ألحانا ومقامات وإيقاعات وآلات موسيقاهم من الشرق وحمل موسيقاهم الذين توافدوا على الأندلس وعلى رأسهم زرياب - أفضل تقاليد الموسيقى والغناء العربي في الدولتين الأموية والعباسية وأنبتوا هذه التقاليد في بيئة الأندلس مضيفين إليها من وحي البيئة الجديدة ما أثراها بطابع أندلسي وقد أنشأ زرياب في قرطبة مدرسة نشرت الموسيقى والغناء العربي كأقدم مناهج لتعليم الغناء والموسيقى والرقص وعروض الشعر في العالم[5] ولا ندري هل كانت هناك صلة بين مدرسته القديمة ومدارس الغناء المتقدمة الحديثة في إسبانيا (منذ ما نويل جارينثيا وأبنائه) بغنائياتها الحديثة التي أخرجتها في عصرنا الحاضر ويرى الباحث اللبناني أحمد فرحات أن غنائيات الفلامنكو الدرامية تذكرك بالنواح أو الغناء العربي السعيد لا فرق فتتذكر زرياب وكيف عمت مدرسته عموم الأرجاء الأندلسية أصداؤها تتردد حتي اليوم متجسدة بالطبع في ظاهرة الفلامنكو ويرى بعض الباحثين الموسيقيين الإسبان وفي طليعتهم الشاعر القادشي الأندلسي (فيرنانا وكينيوس) المصاب بعدوى الفلامنكو كما يقول - كان قد توصل بعد أبحاث معمقة في أصول الفلامنكو وأنواع أغانيه إلى أن جذور هذا الفولكلور ترجع إلى العهود العربية في الأندلس وقد جاء ذلك في الكتابين اللذين ألفهما عن الفلامنكو وهما : « عن قادش وأغانيها) و«الفلامنكو حياة وموت » كما أن مدرسة شيخ المستعربين الإسبان غارثياغوميث - أستاذ اللغة العربية في جامعة غرناطة سابقا - كانت قد انخرطت عام 1923م إضافة للموسيقي الاسباني ما نويل دي فاريا والشاعر الكبير فريد ريكو غارسيا لوركا في أبحاث عن الجذور الأولى لهذا النوع من الفولكلور الغنائي الموسيقي فتوصلت جهود الجميع إلي نتيجة واحدة هي أن أصل هذا الفن عربي أندلسي عماده النجوى والشكوى إضافة إلى الفرح واللهو السعيد[6].



ويعتبر «الغناء العميق» غناء فولكلوريا يعكس الجانب المأساوي للحياة ويمتاز بطابعة العميق وألحانه المزخرفة بما يوحي بالأثر العربي ويلاحظ أن في جنوب إسبانيا زخرا فياضا من الغناء والرقص الفولكلوري الذي يحمل في طياته آثارا عربية مركزة في المقامات والأبعاد في الإيقاعات المركبة وفي طريقة إصدار الصوت الغناء (كانتي خوندو) Cante Hondo تم تفرع عنه نوع أخف هو غناء الفلامنكو Flamenco إلي الانفعالي المنمق حيث قدم الغجر Gypsies القرن 15 وأثروا على موسيقاها بدورهم فغزوا طابع

الغناء العميق بأسلوبهم الجامع المبالغ فتفرع عنه غناء الفلامنكو والذي تغلب فيه الايقاعات العرجاء (الخماسية والسباعية) وتحفل ألحانه بالزخارف وتستخدم فيه المقامات ذات الأبعاد الأصغر من أبعاد السلم الأوروبي المألوف ولابد هنا أن نشير إلى ثراء الرقص الشعبي الإسباني ثراء لا مثيل له ولعل من أشهر الرقصات البوليرو والفاروكا Facucca والهابانيرا والخوتا Jota التي تختلف تفاصيلها من إقليم لآخر ولقد أضافت هذه الرقصات بعدا ايقاعيا قيما لتراثها الفولكلوري الضخم والذي نهل منه مؤلفوها القوميون فأبدعوا موسيقاهم العميقة الارتباط بالفولكلور[7]



ويرجع بعض المؤرخين أصل الفلامنكو إلى الحضارات الايبيرية القديمة لكن تطور على يد الغجر وتأثر بمزيج من موسيقى المسلمين واليهود وولد من تعبير أناس مضطهدون بسبب ملك اسبانيا عام 1492م الكاثوليكي الديانة فريدناندو الملكة ايزابيلا بعد أن أصدر مرسوما أن كل شخص يعيش في مملكته لابد أن يغير ديانته للمسيحية الكاثوليكية وشمل الغجر واليهود والمسلمين ويعتقد أنه بسبب ذلك تجمعت هذه المجموعات العرقية المختلفة لمساعدة بعضهم لبعض ومن هذا الخليط من الثقافات ولدت فنون الفلامنكو وكانت غنائيات تتميز بالحزن والاكتئاب كتعبير عن الظلم الاجتماعي الواقعي ومشاق الحياة والبؤس العام ويدعي الغجر أنهم أساس هذا الفن لكن الحقيقة الجديرة بالذكر أنهم لعبوا دورا هاما فيه لكن لا يمكن أن نغفل تأثير الموسيقى العربية الشعبية والرقصات الأندلسية في فنون الفلامنكو[8] تأثر الفلامنكو كثيرا بالإيقاع الشرقي البيزنطي والأغنية الأندليسة البدائية والأغنية الموروثة ويظهر ذلك خاصة في فولكلور عدة قرى بالقرب من غرناطة والتي كان يسكنها الموريسكيون وهذا النوع من الغنائيات يدل على مدى تأثر الفلامنكو بالأغنية العربية والهندسية القديمة ومدى التشابه الكبير بين الأغنية الأندليسة والفلامنكو كما أن غنائيات الفلامنكو كلها وخاصة التي تلقى في عيد ميلاد المسيح هي زناتية شمال إفريقية في الصوت والإلقاء والإنفعال العاطفي ولا شك أن الموريسكيين هم الذين ابتدعوا هذا النوع تضرعا واستعطافا للكنيسة ومحاكم التفتيش كما تظهر الجذور العربية للفلامنكو في طريقة الغناء من الحنجرة وفي جيتار الفلامنكو وتأثره بالعود العربي



ولقد اختلف الباحثون والمؤرخون في تأصيل تسمية الفلامنكو فهناك من ينسبها إلى طائر الفلامنكو الوردي الراقص المهاجر وآخرون أرجعوها للكلمة العربية « فلاح منكوب » أو « فلاح منكم» وطبقا لبلاس انفانتي يرجع « فلاح منغو » إلى « فلاح من غير أرض وهم الفلاحون الموريسكيون الذين اضطهدوا وأصبحوا بدون أرض فاندمجوا مع

العجز وأسسوا الفلامنكو كمظهر من مظاهر الألم التي يشعر بها الناس بعد إبادة ثقافتهم وهناك بحوث عديدة تثبت أن الفلامنكو يعود تسميتها إلي « فلاح منكو » وبالتالي « فلاح منكم » وجد أيضا في بحوث عن أصل موسيقي الفلامنكو [9] بأن الكلمة التي تشتهر بلفظها في الفلامنكو « اوللية» وهي كلمة تشتهر بالاسبانية والمكسيكية وغيرها عند العزف على موسيقى الفلامنكو [10]



ومثل هذه الصرخات ole التي يرددها الجمهور والمغنون عند أداء غنائيات الفلامنكو اليوم وهي تشبه كلمة الله كما يعتقد الجميع لاسيما أن التحول من العربية للاسبانية قد يؤدي لذلك ولكن هناك غنائيات أخرى أندلسية تسمى بموشحات «العالم» كأسلوب عروضي وقتل كلمة «اوللية» ظهرت كلمة «عالم» صارت (olema) ثم إن صرخة «علم» تؤدي حتما لاختفاء الميم بنبرة الصرخة فوق اللام فتصير بدلا من Olema فقط Ole [11]. وهناك فريق من المؤرخين يرى أن تسمية الفلامنكو تعود للغناء الغريغور ياني حيث كان صوت العازف المنفرد (صولو) يسمى فلامنكو وهناك دارسون آخرون يرجعون التسمية لاغراط الغجر في الجيش الفلامانكي ومشاركته اياه الحرب نظير الحصول على اعتراف بحقوق المواطنة ومنها انتقل الإسم وغير ذلك من الفرضيات البحثية والتاريخية والتي يصعب التحقق منها وحسمها لغياب القرائن القوية فالتأثيرات الثقافية في فن الفلامنكو عديدة وتنتمي لمناطق مختلفة كشمال إفريقيا وجنوب أوروبا والشرق الأدنى والأقصى [12].

العصر الذهبي

يرفع فن الفلامنكو رأس إسبانيا عاليا في سماء الموسيقى والأداء الحركي لم يحظ بالاعتراف إلا في أواخر ق 20 بعدما بدا بسيطا كفن وضيع لارتباطه بالغجر الأسفل ترتيبا في الطبقة الاجتماعية وانطلاقا من عام 1860م خطا هذا الفن أولى خطواته نحو الانتشار خارج المثلث الأندلسي الذي استوطنه الغجر ليعم حواضر ومدن إسبانيا الكبرى كمدريد وبرشلونة وابتداء من عام 1910م شهد الفلامنكو فترة زاهرة من حياته باجتياحه المسارح باستعراضات فنية مذهلة يكتشف فيها العالم منجما غنيا من المتعة الفنية الراقية والنبيلة المؤثرة مما دعا محترفي الفلامنكو لبحث سبل تطويره وتجديده وتنويع أنماطه وطرق أدائه ليتضمن الأغاني الحزينة وأخرى ذات الطابع السعيد ويؤدى بشكل فردي أو جماعي بالقيثارة أو البيانو أو آلات أخرى تم تطور نوع جديد (نويفوفلامنكو) أي الفلامنكو الجديد بعد مزج الفلامنكو الأصيل بفنون كالجاز والبالية والرقص الحديث وغيرها وابتداء من خمسينات القرن الماضي شق الفلامنكو طريقه للغرب وعم انتشاره عالميا ليحتل مكانته بجانب أنماط الموسيقى التقليدية والغنائيات الراقية وفنون الأداء الحركي وخلال العصر الذهبي (1896 - 1910م) وضعت فنون الفلامنكو في شكلها النهائي بالمقاهي والمسارح وارتفعت رقصاته إلى آفاق جديدة فأصبحت وسيلة جذب رئيسية وفي الفترة من (1910 - 1955م) أصبحت عروض الفلامنكو أكثر تنظيما في معظم أنحاء العالم [13].

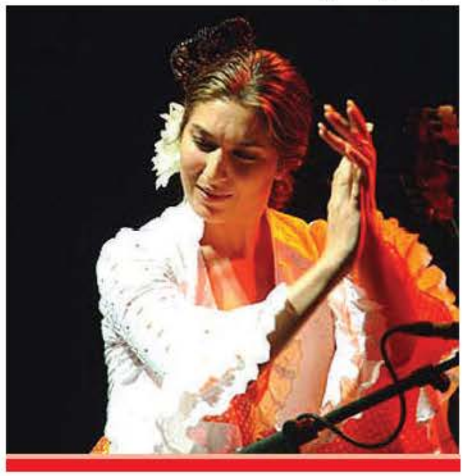
ولثراء موسيقى الفلامنكو أعد لها الباحثون شجرة جنيا لوجية بفروعها الكثيرة التي تعبر كل منها عن غنائيات معينة مستقلة بشكلها ومضمونها ووظيفتها وطريقة أدائها وتضم عشرات الأنماط الموسيقية التي تحمل أسماء عامة وتعرف من خلال بنائها الهارموني وخصائص لحنية وايقاعية ولكل قالب طابعه الخاص والعديد منها تلوين موسيقي محلي لأشكال موسيقية متشابهة أصلا. عام 1954 ظهرت أول انطولوجيا للفلامنكو وبفضل المجهودات الحثيثة لمؤرخي هذا الفن وضعت شجرة جينيالوجية للفلامنكو قسم فيها الباحثون الفلامنكو لأغاني غجرية الأصل (العميقة) وأغاني أندلسية الأصل (الأغاني الوسيطة) intermedio ثم الأغاني الخفيفة cante chico هذه التصنيفات ظلت موضوع نقد وملاحظات وتعليقات جادة ومهمة وخصبة أهم جذوع شجرة الفلامنكو الغناء العميق cante jondo الذي يتفرع عنه سيغيرياس كرقصة قديمة وصولياريس كغناء راقصي ينقسم بدوره لرقصة مساوقة بغناء تسمى اليغريا (الفرح) ورقصة مصحوبة بعزف آلة القيثارة وحدها غالبا وتسمى بوليريا وهناك التانجو أما جذع الاغاني الخفيفة فيضم غنائيات أهمها : السيفانا كما يضم نوعا آخر من التانجو الخفيف الراقص وترتبط كل رقصة بجملة من التعبيرات والمعاني والمشاعر التي تثيرها في المشاهد فاليغريا يجب أن يعبر فيه جسد الراقصة عن الفرح الذي يغمره وعن فوران الشباب والحيوية ولطافة الحياة وطاقتها المتجددة أما التانجو فيجب أن يشيع في الفضاء دفء الأنوثة وعطرها الفياض أما (صوليا بوليريا) فرقصة مطبوعة بمسحة من الحزن والشجن تعبر راقصتها عن الاستغراق والتأمل الباطني العميق واذا كان الجسم يعبر عن معاناة القلب فان العين ينبغي لها أن تبتسم وتتحدى بإصرار الآلام وتسخر منها، وهناك نوع مهم من الفلامنكو (فلامنكو الذهاب والاياب) ويتعلق بأغاني حملها الإسبان معهم إلى أمريكا اللاتينية ثم عادت لإسبانيا بحلة جديدة بعد أن تطورت نذكر منها : (لا ميلونكا) وهي رقصة ارجنتييته) و(لاكولومبيانا) من كولومبيا و(لا بانيرا) وهي عبارة عن غنائيات لم تعد تغنى في إسبانيا لكن لا تزال تغنى في أمريكا اللاتينية.

ثلاثي الإبداع



يشمل الفلامنكو ثلاثة عناصر فنية هي :- الغناء cante والرقص baile وعزف الجيتار Guittarra أو القيثارة بالإضافة إلي جماعة palmas للتصفيق اليدوي : الغناء هو مركز مجموعة الفلامنكو وأهم مكونات الفلامنكو ويتميز بالنغمات الحزينة المأساوية والصرخات التي تشبه العويل والتي ينبغي على الراقص أن يبذل قصارى جهده بجسده وأطرافه وحركاتهما في سبيل ترجمة الكلمات والمشاعر والمعاني التي يعبر عنها المغني. المكون الثاني هو القيثارة أو الجيتار ففي بداية ظهور الفلامنكو كان المغني هو أساس العرض الفني وبمرور الزمن فرضت القيثارة نفسها من خلال موهبة وبراعة العازفين الذين أدخلوا على فنون الفلامنكو الكثير من التقينات الموسيقية المتميزة ويؤدي العازف دورا مهما في توثيق عرى التواصل بين المغني والراقص وتحقيق الانسجام والهارموني والتناغم.المكون الإبداعي الثالث هو الرقص الذي يجسد المشاعر والعواطف التي تعبر عنها الأغنية بالحركات والخطوات وهو المتحكم في سرعة إيقاع الأغنية من خلال سرعة وحركة

القدمين والجسم كله وهو مصدر مهم لموسيقى إضافية ناشئة عن حركة المغني وعازف الجيتار يسعيان دوما لاقتفاء خطوات ايقاعاته وحركاته لذلك يشترط في الراقصة أن تكون موسيقية بارعة بجانب لياقتها البدنية التي تمكنها من إتقان الحركات وضرب الأرض بقدميها برشاقة وقوة معبرتين وسرعة خاطفة ومضبوطة وذات دلالة محددة وتحرك يديها وأصابعها وجسدها بليونة وانسيابية متناهية، ويشكل المصفقون عنصرا مهما في هذا الفن فالتصفيق الملازم للفلامنكو آلية ايقاعية مرافقة معقدة وذات أهمية قصوى له قوانين دقيقة يجب الالتزام بها فهو تعبير إيقاعي للكلمات والنوتات والمشاعر ووظيفة المصفقين هي تحفيز الراقص وتقديم الدعم له بتحديد النغم وضبطه عبر تصفيقات متابعة ومتسارعة.



ويترجم الغناء عناء ومكابدات الغجر والفقراء وهذا ما جعله يكتسي مسحة حزن تميزه، فالغناء العميق يجسد المحن والتمزق والمكابدات التي يئن تحت وطأتها الغجر والكلمات الدالة على الحزن في المعجم الفلامنكي كثيرة مقابل قلة عبارات الفرح وتعبير وجه المغني وحركات يديه تترجم بقوة العناء والمكابدة اللذين يتغنى بهما كثيرا ويعتبر أداء الفنان (كاما رون دي لا ايسلا) خير مثال على ذلك، ويدين مغنو الفلامنكو لعدد من الشعراء المبدعين ساهموا في انتشار ونجاح الفلامنكو (14).أهم هؤلاء الشعراء (فريد يريكو غارسيا لوركا) (1899 - 1936م) حيث يقول إن ميزات وخصائص الفلامنكو ذاتها نجدها في بعض غنائيات الأندلس التي ما زالت تحتفظ بشبه كبير بالموسيقي التي تعرف الآن بالمغرب والجزائر وتونس بهذا الإسم المؤثر في قلب كل غرناطي ألا وهو موسيقي غرناطة [15].

ولقد حافظ (لوركا) في إبداعاته على التراث الموسيقي الاندلسي التقليدي منذ تشربه صبيا لغنائياته من شفاه الخدم الذين عاشرهم بمنزله وإلى أن قام عام 1922م بتعاون مع فنانين آخرين بتأسيس مهرجان الأغنية العميقة بمدينة غرناطة تحت إشرافه وإشراف ما نويل دي فايا كأول مهرجان يعقد الغناء الأندلسي وكان هدفهما هو البرهنة على أن الغناء العميق ليس مجرد إرث أزمنة قديمة بل شيء يفيض بالحيوية والجمال الفني ويتميز الغناء العميق بتقسيمات فرعية لنغمات تقل مدتها الزمنية عن نغمات الموسيقى الغربية لذلك لا تؤدى على آلات موسيقية منهجية وأكثر الآلات مناسبة لها هو الجيتار بكل ما يتمتع به من قدرة تعبيرية بالرغم من أن الألحان الغجرية الأندلسية تزخر بالإمكانات الزخرفية وهي تتشابه في ذلك إلى حد بعيد بالألحان الهندوستية لأن هذه الامكانات الزخرفية لا تستخدم إلا في لحظات بعينها ويرى (لوركا) أن ألحان (باخ) مثلا دائرية يمكن أن تعزف إلى ملا نهاية في حين يستوعب الشاعر الغجري لي «الغناء العميق» على أن شيئا يتلاشى في اتجاه افقي يفر من أيدينا ليبتعد لآفاق عاطفية جماعية إلى حيث تصبو الروح [16] وكرس لوركا بعد ذلك جهوده للغناء الشعبي الإسباني وبعث الحياة في الغنائيات التراثية ليؤديها أعضاء فرقته الجوالة التي قدمت عروضها ضمن مسرح العرب الجوال كما ألف (لابرابا) وهي نوع من الغنائيات الشعبية ذات الإيقاعات العربية الأصل وبها سيتيح فرصة ذهبية للراغبين في البحث عن قنوات المتجاور والتبادل والتعاون بين الفنين العربي والاسباني وهب المغني (انريكي مورينتي)

نفسه للوركا فتغنى بأشعاره بل وخصص له أكثر من ألبوم غنائي رائع والشاعر (خوان رامون خمينيث) المعاصر للوركا الذي لمع نجمه كشاعر ناضج منذ عام 1916م بعد نشر أول إبداعاته الشعرية الرومانسية بمسحتها الحزينة الناتجة عن الأثر الذي خلفه في نفس الشاعر منذ ريعان شبابه فقدانه لوالده فأبدع قصائد رقيقة صدح بها مغنو الفلامنكو، وكذلك الشاعر (ميكيل هيرنا نديس كينير) من ألمع النجوم في سماء الشعر والدراما الإسبانية فعلى الرغم من تركه الدراسة مبكرا وتفرغه للعمل الزراعي لمساعدة والده على مواجهة أعباء الحياة فقد حرص على تكوين نفسه ورعاية موهبته الأدبية وأتاحت له أسفاره لمدريد فرص اللقاء بين شعراء عصره الكبار كلوركا ونيرودا والبرتي الذين أثروا فيه وحفزوه على الكتابة المبدعة قضى شابا في أوائل العقد الثالث من عمره في زنزانة خلال الحرب الأهلية الإسبانية بعدما خلف أشعارا قوية تتغنى بالمحبة وتنشد العدالة والسلام وتصور مآسي الحروب والموت تغنى بأشعاره (انريكي مورينتي) و(باكو ايبانيز) وقبل لوركا صرح الغجر بقصائد (انطونيوما تشادو) الرائعة والى جانب لوركا تغنوا بقصائد نيرودا الملتهبة وعموما فالأشعار التي يتغنى بها الفلامنكو تتميز بتنوع موضوعاتها وإيقاعاتها وأساليبها وهي غالبا تعبر عن رؤى إنسانية عميقة تترجم مشاعر الألم والعشق والانتماء التي تؤرق الإنسان وتتصف بحضور غنائيات شفافة فالحنين يتحول لحزن وقتامة نلامسهما ينسكبان في غنائية مرهفة تلتقي مع الغنائية التقليدية من التراث الشعري الشفوي الإسباني الذي يستمد أصوله من الإرث العربي الأندلسي قبل شروع المغني في تقديم وصلته يتهيأ بأداء الترانيم وهي مقاطع صوتية لا تحمل أي معنى لغوي محدد وهي Hay او Lalis لضبط الإيقاع اللحني وهي امتدادات لحنية لا علاقة لها بالنظم يرددها المغني لضبط الجرس والموسيقى لتمهيد التواصل والتهيؤ النفسي للحاضرين بقصد الانضباط للسماع ثم يشرع في الأغنية بمدخل يتلو فيه بيتين من القصيدة التي ترددها الكورال بإيقاع خفيف كإعلان للنهاية بشكل لا يصدم المستمعين لينتهي بأداء يميزه يكون بمنزلة توقيع أو بصمة خاصة وأول الموضوعات المغناة الحب يليه المرأة والموت والألم والوحدة ومرور الزمن ووراء كل هذه الموضوعات قنوات لتمرير خطاب النقد السياسي والتعبير عن المطالب الاجتماعية والاقتصادية ولو بطريقة غير مباشرة وقد اختار هذا السبيل النضالي سياسيو المعارضة الذين غنوا الفلامنكو ومنهم من اختار المنفى.

تكنيك الرقصات



فن الفلامنكو يعكس بجلاء تقاليد وأعراف التنظيم الاجتماعي الغجري الذي يحتل فيه الذكور المكانة البارزة بينما تحتجب المرأة وراء أدوارها التقليدية ولكن في حفل الرقص وتبدو الطقوس مخالفة لهذا العرف متحررة منه فبداية الرقصة تكرس بشكل قوي هيمنة النساء وتحكمهن في حلبته بعد ذلك يلتحق الرجال بالحلبة بشكل تدريجي ورقص النساء يستحث المغني على التفنن في تلاوة قصائد الغزل التي تتغنى بجمال وأنوثة الراقصة حيث يتيح حفل

الرقص للغجريات فرصا كبيرة ومهمة لتغيير وضعهن الاجتماعي تلبس الراقصة لباسا زاهيا ملونا عريضا فضفاضا على غرار لباس الغجر بينما يلبس الراقص قميصا ضيقا ملونا أو أبيض وسروالا أسود ضيقا أيضا وينتعل الذكور والإناث أحذية قوية تحدث فرقعات مسموعة خلال ضرب الأرض بها وكان سلفهم يلبسون أحذية ذات كعوب عالية لإحداث الصوت القوي المسموع ويضعون على رؤوسهم قبعات تقليدية لم يعد يستسيغها الراقصون ولا المغنون اليوم وهي تختلف عن الرقص الهادئ المتمايل كالرقص الشرقي أو الكلاسيكي وتعتمد راقصة الفلامنكو في حركاتها على قوتها الجسدية هذا بالإضافة إلى حركات ذراعيها وقدمها بعنف يترجم الثورة على القيود ويختلف أداء الراقصة عن أداء الراقص ببعض الحركات العنيفة عند الراقص التي تعبر بقوة عن هذا العنف مما يجعل الراقص الماهر يثير الإعجاب على الرغم من مكانته الثانوية في حفل الرقص في ظل مكانة المرأة التي تهيمن عليه تعبر راقصة الفلامنكو في رقصها عن الكبرياء والأنفة من خلال حركة الذراعين والقدمين مترجمة أحاسيسها الداخلية بحركات سريعة وقوية كالتصفيق والضرب بالقدمين والإغناء السريع للجسد وشموخ الهامة في كل الايقاعات وتعتمد الراقصة على حركة الأطراف (الأيدي والأرجل) وهذه الحركة لا تتجه نحو الهدر والرومانسية بقدر ما تتجه نحو التصعيد الحركي أو الدينامية المتنامية التي لا تستجيب لإيقاعات عنيفة في أكثر الأحيان ويوجد نوعان لرقص الفلامنكو أحدهما شعبي والثاني للأداء المسرحي وفي كلا الأسلوبين ينبغي على مؤدي الرقصة أن يرتجل ويضيف أداء شخصيا ليبرز معنى القطعة الموسيقية المصاحبة للرقصة وتشتمل الرقصة على إيقاع ماهر لحركة القدمين وطقطقة الأصابع يصاحبها حركات قوية للذراعين لكنها انسيابية رشيقة، ويمكن أن يؤدي رقصات الفلامنكو شخص بمفرده أو زوج أو فرقة كبيرة العدد، والراقصون المهرة ينفعلون بروح خماسية وينقلون حماسهم وانفعالهم للمشاهدين وتسهم الأزياء المتنوعة الألوان والضجيج العالي في إضفاء الكثير من الإثارة على تكنيك الأداء الحركي كان يصاحب راقصي الفلامنكو في الأصل التصفيق والغناء والضرب الخفيف بالأقدام لكن أضيف إليها فيما بعد الجيتار والضاجة ويضيف الموسيقيون إيقاعا رتيبا متكررا لكنه متنوع وثري في ذات الوقت [17] ورقص الفلامنكو ارتجالي تلقائي في المرتبة الأولي يعتمد على إحساس الراقص أو الراقصة لذلك لا توجد راقصات فلامنكو شهيرات صغيرات في السن بل أغلبهن أكبر من 30 عام لأن إتقان هذه الرقصة يحتاج للكثير من النضج والخبرة والحسن الفني كما يعتمد إضافة لحركات الذراعين واليدين والقدمين على العنفوان والقوة وشدة الانفعالات والعواطف وتخلق الراقصة أنماطا ايقاعية معقدة بتقنية حركة معقدة بتحرك الأجساد الراقصة في وقت واحد بانسجام على إيقاعات الموسيقى وعلى إيقاعات صوت وحركة الرقص السريعة والعنيفة وشدة الأصوات المنبعثة من ضربات القدمين بالأرض تجعلنا نسأل عن سر تلك القدرة على ضبط ذلك العنف الذي تختزله الحركة، إن العنف هو الذي يغذي رقصة الفلامنكو وهو مادتها والراقصون الرجال أكثر قدرة على تمثيل تلك الحركات الإيقاعية السريعة من الراقصات. وتتحرك الراقصة كالفرس الجامح أما الجسم فنادرا ما يتحرك مقوسا بل يقف مشدود الظهر والكبرياء ليعطي الانحاء بالسمو والشموخ [18].

فالفلامنكو ثقافة جسد وحركة يعبر بها عن جوهر الثقافة الاسبانية وقد تظهر لك الحركة الأولى من الرقصة سمجة ومقتلعة وآلية ولكن ستسري إليك عدوى الانسجام المريع بعد دقائق حينما تكتشف أن الفلامنكو يستند إلى الإيقاع بالأرجل والقوة المحكمة والانسجام المنضبط فتنتقل إليك روح المشاركة الحارة وينتقل الإيقاع إلى دمك قد تبدأ الرقصة براقصة ثم اثنتين فثلاث وأخيرا

خمس برقصة شاب راقص في جو دافئ ايقاعيا تتصاعد حرارته للذروة المفعمة بالقوة وهو رقص مرهق يقوم على الحركة السريعة وضرب الأرض بكعب الحذاء من أجل ضبط الإيقاع ثم الانتقال السريع والانحناء والتقدم ثم الدوران والعودة (19).



الغناء يتعالى صادحا تصاحبه موسيقى مشربة بأنغام عربية في الوقت نفسه طقطقات أحذية الراقصات والراقصين تعمل بايقاعات منتظمة مدروسة الوظائف لجهة حركة الأيدي لاسيما أصابع الحسناوات المزودة بالصاجات الخشبية السوداء والأجساد الميساء النحيلة على قوة واقتدار، تشخص العيون للراقصة التي تتأرجح وتسند ظهرها للفراغ الذي مليئ بالشوق والجذب الأنيقين ثم فجاة تنتقض مثل سيف زنبقي يلمع لتعاود الحركة على الإيقاعين : الموسيقي العادي وذاك الإيقاع الآخر الطالع من ضرب قدميها بقوة فتستقيم أمور المشهد في التهاب تصاعدي مثير يقلع بالجنون إلى أقصاه وكل من لا يستطيع أن يلحق بحركة هذا الجنون يستبعد في الفلامنكو لا تعود الراقصة هي نفسها أو جسدها أو حركتها بل تتحول إلى شرفة أسطورية وفجر خصوصي موشى بآلاف الرموز بخاصة عندما يموج خمارها الطويل المطرز بالحزز والورد الاندلسيين وكذلك عندما تنتزع شالها الجميل وترميه كي يتلون في كل العيسوي أما الراقص فهو كفارس الموت الجميل يتطلع بعينين مكابرتين يدعمهما انضباط الطرق الرصاصي الطالع من إيقاع قدميه إنه فارس يبحث في تاريخه الصعب فلا يلاقي غير أوهامه ويتذكر أن عليه أن يرقص بعد وبعد حتى أثناء موته الجميل. الراقص مجنون بغسل جسده الكهرماني في الأعماق ويمتلك دائما الشجاعة لإنقاذ نفسه، فارس قوي أحد أعلى الذرى الساطعة غير أنه متعب وحزين،



نقي وفجره بعيد، الراقص لا نهائية قلب مكشوف ومدجن بغضب وديع أية مراهق في الدم والوهم الناضج يلحق بأنموذجه بولع يتماهى فيه ويضحي من أجله، الراقص عملاق من حنين وزعفران عاشق غرناطي لحرية مغلقة يفتحها ساعة يشاء الراقصون والراقصات في مشهد جماعي هم أيضا نجوم من قرنفل وبشارة عربية أندلسية ترتعش برزم ضوئها أو جراحها المنتشرة في أفق

الليل، إنهم جبهة من ذهب وورد وزيتون وياسمين ورمان وعوالم ألف سطح وعمق تغنينا بالانتشاء جميعا فلا يمكن تحقيق شيء عظيم إلا في حالة انفعالية من الحب وهذا ما تؤكد عليه رقصات الفلامنكو[20] حتي لقد ألهم فن الفلامنكو الشاعر السوري نزار قباني في ديوانه «الرسم بالكلمات» أثناء سفارته لبلاده بمدريد عاصمة إسبانيا - بالعديد من القصائد والإبداعات الهامة ووفق قاموسه التعبيري المرهف يتحدث عن الوجه الأنثوي لاسبانيا حيث المراوح الهفهافة والعيون السود والنساء اللواتي يعلق فوق شعورهن الورود والعصافير كما يجول بمدن الاندلس وقراها ليرى أن في كل بقعة ما يذكر بالأماكن المشرقية في قصيدته «اللؤلؤ الأسود» والأمر نفسه يتكرر في قصيدته عن الراقصة (دونا ماريا) التي تذكره عيناها ببادية الشام ووجهها بشموس دمشق وأشجار ليمونها أما رقصته الفلامنكو فتعيده إلى تلك الازمنة الخالية حيث كان أجداده القدامى يقيمون للسعادة والفرح مملكة واسعة يودعون فيها أعمارهم التي تهرمت فيقول في قصيدته «بقايا العرب»:

فلامنكو

فلامنكو

وتستيقظ الحانه الغافية

على قهقهات صنوج الخشب

وبحة صوت حزين

يسيل كنافورة من ذهب

وأجلس في زاوية

ألم دموعي

ألم بقايا العرب[21]

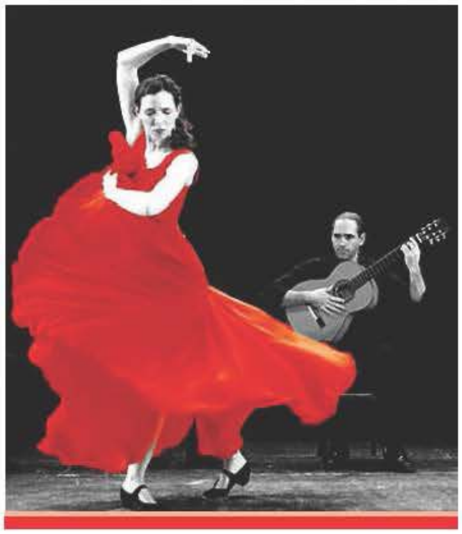


وتعتبر (ماريا باخوس) من أكبر مبدعات عالم الفلامنكو المعاصر وتشتهر عروضها بالموهبة الفنية المرموقة وإبداعها بحثا عن أشكال جديدة تعبر من خلالها عن المعنى الحقيقي والعميق لرقصات الفلامنكو، بدأت مشوارها الفني مع فرقة انطونيو جادس المسرحية واشتركت في مسرحيتي «كارمن» و«زفاف دموي» وهما من أهم العلامات في تاريخ الفلامنكو كما قدمهما المخرج كارلوس ساورا في السينما، ولقد تلقت ماريا كراقصة العديد من الجوائز أبرزها الجائزة القومية لتصميم الرقصات عام 1996م والجائزة القومية للرقص 2002م وجائزة ليوني ما سيني 2004م كما اختيرت لتقديم عرضها ضمن الاحتفال بافتتاح قمة حكومات أميركا اللاتينية بمدينة (سالا مانكا) الاسبانية، تقول ماريا باخوس «هناك أشياء كثيرة تربطنا عن راقصات الفلامنكو مع العرب تجعلنا نتواصل وليس هناك أكثر تأثيرا من سماع أصداء نداء المؤذن للصلاة» ويستند عرض «أغاني قبل الحرب» الذي قدمته في مصر

لتجربة الحنين لسماع الأغاني القديمة تلك الأصوات التي تحمل الذكريات والمتعة والسلام ولقد ألهمت الأشعار البسيطة ماريا لتصميم هذا العرض الراقص المهدى لذكرى الإسباني الكاتب الراحل / مانويل باثكيت مونتالبان. ومن أشهر راقصات الفلامنكو أيضا (روثيو مولينا) 26 عام، قدمت مؤخرا عرضا عن الفلامنكو المعاصر بعنوان « عندما تطير الحجارة» وذلك في مهرجان الخريف بمدريد وترى رثي وان « العرض في غاية الحساسية والشاعرية في الوقت ذاته يتحدث عن ظهور الجمال وتلاشيه » بدأت « روثيو» المولودة بملقة - الرقص في سن الثالثة ثم التحقت بأكاديمية الرقص بمدريد كما كانت إحدى راقصات فريق الراقصة الشهيرة (ماريا باخوس) الحائزة على العديد من الجوائز العالمية ابتكرت مولينا أسلوبها الخاص في مزيج نادر من الفلامنكو الارتجالي بلمسات من أسلوبها الحديث الخارج عن المألوف المفعم بالجمال الحركي والجسدي [22].ولعل من أشهر أماكن رقصات الفلامنكو اشبيلية تتوفر بها العروض الجيدة على مدار العام وغرناطة حيث تتوفر في كهوف الغجر Sacramonte وسائل ترفيهية راقصة وفي قرطبة تتوفر رقصات شعبية للفلامنكو أما مدريد فهي أفضل مكان لعروض أكثر جودة.

تقنيات العزف

كان لعازفي الجيتار أثر كبير في موسيقي الفلامنكو ومن أشهرهم في العصر الحديث باكو دي لو ثيا Paco de Lucia أفضل عازف الجيتار ومعروف عالميا والأكثر أصالة في تاريخ الفلامنكو يتمتع بالجراة وروح المبادرة والإبداع الفني ويمتلك مهارة العزف ويتحكم في تقنياته ولد عام 1947م بدأ العزف ابن سبع سنوات وتعلم أصول الفلامنكو وتقنياته من أخيه الأكبر (رامون دي الخيسيرا) الذي اكتسب شهرة واسعة من مرافقته الموسيقية الفلامنكو ومشاركته ضمن فرقة باليه انطونيو التي قدمت عروضها الرائعة خلال سنوات من 66 إلى 1968م بمسارح إسبانيا ودول كثيرة.ولد أيضا بقرطبة العازف الشهير باكوفرا نشيسكو بينيا بيريث عام 1942م وغادرها إلى لندن صغيرا ومنها لكل العالم حاملا معه موسيقى الفلامنكو عازفا في الحفلات أو قائد عروض الفلامنكو التي أعدها لتقديمها في البلدان المختلفة.



أسس بعد ذلك مهرجان الجيتار الدولي في قرطبة والأكثر أهمية عالميا، في عام 93 فاز (باكو) بجائزة رامون مونتويا لأفضل عازف وهناك آخرون حققوا نجاحا فنيا ونجومية واضحة مثل البروفيسور (مانويل غرنادوس) العازف والمؤلف الموسيقي المحترف الذي أبدع مؤلفات عديدة في علم الفلامنكو ولا يزال أستاذا في كونسيرفتوار برشلونة يدرس آلة الجيتار وعلم الفلامنكو وأيضا العازف (توماتيتو) الذي اكتشفه مغني الفلامنكو الشهير (كامارون دي لا ايسلا) فأصبح رفيقه يصاحبه في حفلاته لخمسة عشر عاما حيث شكلا ثنائيا متميزا في عالم الفلامنكو في انسجام وتفاهم تامين بين الغناء والعزف ولنينو ريكاردو أكبر مجموعة تسجيلات في مصاحبة المغنين وفي العام 1957م أصبح عضوا في شركة Juanito Valderrama التي أمضى معها 11 عاما. وهناك قنوات كثيرة تربط موسيقى

وغناء الفلامنكو بموسيقى وغناء شعوب كثيرة منها عالمنا العربي. فالفلامنكو يحتوي على ربع التون وعلى الارتحال كما في المقام بخلاف موسيقى أوروبا الغربية التي تخلت عن الارتجال وربع التون منذ القرون الوسطى فالصلة بين المقام والفلامنكو شيء لا يمكن إنكاره فضلا عن المضامين الثقافية الموضوعات غناء الفلامنكو التي تعكس نظرة قريبة من النظرة العربية إلى الحب والمرأة والعفة والحياء والوفاء للحبيب والحياة والموت والقدر وغير ذلك من الموضوعات كما أن التأثير العربي على الفلامنكو بارز بشدة في المقامات والزخارف المنمقة أو القفلات الخاصة (طريقة إصدار الصوت الغنائي) فهناك أبعاد في الفلامنكو تقترب كثيرا من ثلاثة أرباع الصوت الذي هو خاصية موسيقية عربية كما أن معجم الفلامنكو يضم عبارات مثل Hay وLelis التي تغنى بها فقرات فوكاليز (نغمات بلا كلمات) أشبه بالموال العربي في بدايات عدد من أغاني الفلامنكو كما أتاح التقارب الجغرافي المغربي الإسباني فرصة مهمة لمثقفي الضفتين وفنانيه لأجل التعارف والتبادل الثقافي للتجربة الفنية. فاللغتان اليوميتان الدارجتان على لسان المغاربة والإسبان تتضمنان كثيرا من المشترك اللفظي كما أن الحياة اليومية العمومية والحميمية لا تخلو من مؤثرات وافدة من الثقافة الأخرى وهناك أمثلة عديدة على التناغم الجميل بين موسيقى الفلامنكو والموسيقى العربية والأندلسية ومن هذه التجارب نذكر من إسبانيا الفنانة (لولي دي مونتانا) أول فنانة غنت الفلامنكو بالعربية كما غنى كامرون دي لا ايسلا قصائد لعمر الخيام في شريطه الشهير «أسطورة الوقت» وغنى الإخوان كورو وكارلوس بنيانا قصائد ابن عربي الصوفية أما الشاعر الغرناطي الغجري خوسي مايا فقد اشترك مع الفنان المغربي الراحل عبدالصادق شقارة في البحث عن ايقاعات مشتركة ما زالت تطرب الملايين وأدى خوان بينيا ليبرهانو أغاني رائعة جنبا إلى جنب مع منشدي أوركسترا طنجة للغناء الأندلسي. أما جلال شقارة حفيد عبدالصادق شارك برفقة الراقصة الشهيرة انجيليس كابالدون في أعمال مشتركة في برنامج «شذى الألحان» الذي يؤكد بقوة وجود نقاط تلاقي بين الموسيقى العربية وإيقاعات الفلامنكو الإسبانية قدما أعمالا تمزج بين الفنين لعل أشهرها «حبيب القلب» و« جرحتني» إضافة لمقطوعة Seguiria ويعتني المغني جلال والراقصة كابالدون باختيار القطعة الحزينة من التراث الإسباني لتلائم الشعبيات المغربية الشجية لتناسب مشروعهما «الهجرة السرية» وحاولا فيه من خلال الغنائيات المغربية الإسبانية إرسال إشارات فنية عن خطورة الظاهرة التي تعصف بحياة العديد من الشباب المغامر بالهجرة رغبة في تحسين ظروف المعيشة في إسبانيا فحاز الجائزة الأولى لأحسن إنتاج إسباني عام 2006م كما أحيا عدة حفلات عالمية في دول أمريكا اللاتينية والولايات المتحدة وأوروبا والمغرب. أما د/ طارق بنزي فمتفرغ في الفلامنكو والجاز والموسيقى العربية، في البداية أنشأ مجموعة موسيقية إسمها «الفاتحة» وهي من أوائل المجموعات الموسيقية الشرقية بإسبانيا وفتح ذراعيه معانقا فطاحل وشيوخ فن الفلامنكو أمثال باكو دي لوثيا وايزيكي مورينتي ومانولو سانلوكار اللذين أقبلوا عليه ثقة في كفاءاته الفنية كما التقى طارق بالفنانة الأمريكية جوليا عازفة الجيتار حيث أنشأ برفقتها مجموعة فنية عرفت باسم «مجموعة الأندلس» في نهاية الثمانينات وقد انشأ سهيل السرغني فرقة «قصيدة أندلسية» التي أقامت عروضا في إيطاليا وفرنسا ومصر وفلسطين ولبنان وغيرها ومثلت إسبانيا عام 97 في المهرجان الدولي للموسيقى الأندلسية بالرباط باستخدام العود والقانون والجيتار الإسباني والطبلة والدومبيك وآلات الإيقاع التقليدية التي وازن بينها السرغيني وبما أن صوت مغني الفرقة يتوافق مع الموشح العربي كما في غناء الفلامنكو فقد تولد من كل ذلك

صوت ونغم عربيان إسبانيان مع مساهمات من غناء وموسيقى الفلامنكو عكسا حسية وعمق وروحانية الثقافتين [23].

وللعراق حصة من فنون الفلامنكو فلقد أسس الفنان مازن منصور معهد الترويج لتدريس وتعليم عزف جيتار الفلامنكو بالتعاون مع البروفيسور مانويل كرانادوس [24]

المراجع

1. محمود السيد علي - الموسيقى الشعبية الإسبانية - مجلة إبداع يناير 1992م - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ص 170.
2. محمد القاضي - الغجر في إسبانيا إثبات الذات - المجلة العربية - العدد 424 - ص50.
3. المرجع السابق - ص53-54.
4. الزبيد مهداد - الفلامنكو رقص على أنغام القيثارة - جريدة الفنون - العدد 90 - يونيو 2008م - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت - ص28.
5. محمد محمود فايد - زرياب طائر غرد في الأندلس - مجلة الكويت - وزارة الإعلام الكويتية - ص112.
6. أحمد فرحات - جولة في آخر معاقل العرب في الأندلس - مجلة نزوى العمانية - العدد 32 ص20 وأيضا موقع http://www.nizwa.com
7. د/ سمحة الخولي - القومية في موسيقى القرن العشرين - عالم المعرفة العدد 162 - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت - ص24.
8. مازن منصور - تاريخ موسيقى الفلامنكو - مجلة الحوار المتمدن الالكترونية - 12 أكتوبر 2004م إعداد / وسام سعد
9. لمزيد من المعلومات ارجع الي موقع قناة الجزيرة الوثائقية الالكتروني.
10. موقع ويكيبديا الموسوعة الالكترونية - رقص الفلامنكو - ar.wikipedia. org
11. د/ سليمان العطار - دراسة في نشاة الموشحات الأندلسية مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد - المجلد التاسع والعشرون - مدريد 1997م - بالتعاون مع الأكاديمية الملكية للعلوم والفنون الجميلة ومع المفوضية الاقليمية للمستشارية الثقافية لحكومة الأندلس بقرطبة وجامعة قرطبة ود / رافائيل بنيا ملقيثو - ص132.
12. مقال مترجم من موقع -www.spanish-fiestas.com/culture/flamenco
13. مقال مترجم موقع www.centralhome.com/ballroom country/ flamenco ولمزيد من المعلومات والتفاصيل ارجع لمواقع www.donquijote.org/culture/flamenco http://www.andalucia.com/flamenco/home.htm
14. الزبيد مهداد - مرجع سابق - ص29.
15. عبدالعزيز عبدالجليل - الموسيقا الاندلسية المغربية - عالم المعرفة العدد 129 - سبتمبر 1988م - المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب - الكويت - ص8.
16. محمود السيد علي - مرجع سابق - ص174.
17. رقصة الفلامنكو - منتديات ارابيافورسيرف الالكتروني forum.arabia4serv.com
18. مقال بموقع http://www.ankawa.com/formum/mdexphp?p
19. د/ عبدالله ابراهيم - الرحيل إلي شمس غرناطة - مجلة الدوحة - العدد 6 - أبريل - 2008م المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث بقطر - ص106.
20. أحمد فرحات - مرجع سابق - ص24.

21. شوقي يزيع - بكاء اللمنجات - مجلة الدوحة - العدد 5 - مارس 2008 - ص96.
22. الرقص لغة تواصل - 2012/6/11م - مقال بموقع Arabic.euronews.com
23. الزبيد مهداد - مرجع سابق - ص31.
24. مرجع سابق - www.ankawa.com

محمد محمود فايد
مصر

ثقافة مادية



الحلي وأدوات الزينة التقليدية في بادية نجد

من المملكة العربية السعودية

الخلاصة :

يهتم البحث بدراسة الحلي وأدوات الزينة في بادية نجد، وذلك من خلال: تسجيل وتصنيف الحلي وأدوات الزينة في بادية نجد. وتحديد الزخارف والأساليب المتبعة في تنفيذها وزخرفتها.

والاستفادة منها في عمل تطبيقات مناسبة للحياة العصرية.

واتبع في هذا البحث المنهج التاريخي والوصفي، وتعددت الأساليب والأدوات المستخدمة في جمع المادة العلمية للبحث وذلك للتأكد من الحصول على معلومات وبيانات كاملة ودقيقة

فشملت الأدوات التالية : الاستبانة - المقابلات الشخصية - التسجيل الصوتي - الملاحظة - المتاحف والمقتنيات -التصوير الفوتوغرافي والرقمي - الرسوم التوضيحية.

ومن خلال الدراسة تم تسجيل وتصنيف أنواع الحلي وأدوات الزينة، من حيث مسمياتها، واستخداماتها، وكيفية زخرفتها، وعمل تطبيقات متنوعة تناسب الحياة العصرية، وتطوير بعض الأساليب والخامات بما يتناسب مع متطلبات العصر الحديث دون أن يؤثر على الطابع التقليدي، ولقد أسفرت الدراسة عن وجود تشابه بين الحلي وأدوات الزينة في بادية نجد مع الحلى وأدوات الزينة في بعض مناطق المملكة وبوادي بعض الدول العربية ، وأكدت الدراسة أهمية إبراز الزخارف والخامات التقليدية للحلي في بادية نجد، ومحاولة إعادة صياغتها في منظومة جديدة مبتكرة حفاظا عليها من الاندثار.

ومن أهم التوصيات في هذا البحث: الاستفادة من الزخارف المميزة للحلي في بادية نجد في صناعة الازياء والإكسسوار. وتشجيع حفظة التراث الشعبي والصناع والحرفيين، وتقديم الدعم لهم، وخلق مجالات عمل معاصرة لهم.

المقدمة ومشكلة البحث :

تعتبر الحلي وادوات الزينة عنصرين من عناصر الثقافة المادية، وتتمثل أهميتهما في التعرف على المستوى الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، كما يعبران عن العادات والتقاليد السائدة في المجتمع، ومدى تأثره بالثقافات الأخرى المحيطة.

وتتنوع وتتعدد الحلي التي تستخدمها المرأة منذ أقدم العصور التاريخية ، فقد استخدمت بشكل رئيسي للزينة الشخصية ولكنها عند بعض الشعوب اتخذت لغايات عقائدية أو سحرية أو رمزا للثراء والمكانة الاجتماعية (المغربي، 2004، 11).

ولقد تحلت المرأة قديما بالفضة والذهب واللؤلؤ والأحجار الكريمة والحديد والخيوط القطنية تبعا للحالة الاقتصادية لكل حقبة زمنية (المسلم، د-ت،47). وكان الحلي القديم من الذهب والفضة والأحجار المختلفة صياغة وطنية، ومن حلي النساء الخرز الذي تنظمه في عقود (ابن جنيدل،1424هـ، 6).

وتعتبر صناعة الحلي التقليدية في المملكة العربية السعودية من الصناعات الواسعة الانتشار لما للحلي من دور أساسي في مظهر المرأة، وهي أساسية بالنسبة للعروس وتقدم لها مع مهرها. وتعتبر نساء المدن في المملكة العربية السعودية أكثر اقتناء للحلي المصنوعة من الذهب والمرصعة بالأحجار الكريمة، أما البدويات والقرويات فغالبيتهن تكون حليهن من الفضة، ويعود ذلك للحالة الاقتصادية (البسام، 1994، 11، 16).

واستمدت المرأة الخليجية زينتها من بيئتها فهي تصنع الخلطات من النباتات والأعشاب الطبيعية المنتشرة في الصحراء تعالجها وتسحقها وتمزجها لتتحول الى مستحضرات تجميلية (عبد العزيز وآخرون، 2010، 163).

أن الحلي وأدوات الزينة تعكس صورة مصغرة عن الحالة الاقتصادية والمستوى المادي في بادية نجد، وللمساهمة في الحفاظ على التراث الشعبي في المملكة العربية السعودية من الاندثار والضياع، بسبب التغيرات الاجتماعية والاقتصادية السريعة في المنطقة، فإن البحث يتناول هذا الجانب المهم من التراث موضوعاً له، ومن هنا تتضح مشكلة البحث في أهمية دراسة الحلي وأدوات الزينة في بادية نجد من المملكة العربية السعودية.

أسئلة البحث:

- ما القطع الأساسية للحلي في بادية نجد؟
- ما أدوات الزينة في بادية نجد؟
- ما الأشكال الزخرفية والخامات المستخدمة في الحلي وأدوات الزينة؟
- هل يمكن الاستفادة من تلك الحلي وأدوات الزينة في عمل تطبيقات مستمدة من التراث ومناسبة للحياة العصرية؟

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث بصفة رئيسة إلى توثيق الحلي وأدوات الزينة لبادية نجد وذلك من

خلال:

- تسجيل وتصنيف الحلي في بادية نجد.
- تسجيل وتصنيف أدوات الزينة في بادية نجد.
- تحديد الزخارف والخامات المتبعة في تنفيذ وزخرفة الحلي وأدوات الزينة.
- الاستفادة من تلك الحلي وأدوات الزينة في عمل تطبيقات مناسبة للحياة العصرية.

أهمية البحث:

يساعد هذا البحث في مد جميع الجهات المهتمة بتاريخ الحلي وأدوات الزينة مثل المتاحف والمراكز والمعاهد المتخصصة باستكمال المعلومات الضرورية عن التراث في المملكة العربية السعودية. وحيث إن الحلي وأدوات الزينة في بادية نجد لم توثق تاريخيا، لذا يساهم البحث في إبراز وتوثيق عنصر من عناصر التراث كخطوة هامة للأجيال لكي تستقي ثقافتها من مصادر أصلية تساعدها في بناء الحاضر والاستعداد للمستقبل، والاستفادة منها كمصدر خصب للتصميمات والمبتكرات المستمدة من التراث الأصيل المميز للبدو.

حدود البحث:

- **الحدود الجغرافية:**

يتناول البحث دراسة الحلي وأدوات الزينة التقليدية في بادية منطقة نجد وسط المملكة العربية السعودية.

- **الحدود البشرية:**

تم اختيار بعض القبائل الرحل المنتشرة في بادية منطقة نجد لتمثل المجتمع الأصلي للعينة المختارة، وكان الاختيار كالتالي: قبيلة شمر، قبيلة عنزة، قبيلة عتيبة، قبيلة حرب، قبيلة مطير، قبيلة سبيع، قبيلة قحطان، قبيلة الرشايدة.

- **الحدود المادية:**

الحلي وأدوات الزينة في بادية نجد.

- **الحدود الزمنية:**

عن طريق العينة البشرية وكذلك المادية، يمكن الحصول على معلومات ترجع إلى فترة زمنية ماضية؛ ولذا فإن البحث يتناول الفترة الزمنية غير محددة البداية، ولغاية تحدد نهاية زمنية فإن الباحثة تقترح نهاية القرن العشرين الميلادي نهاية فترة الدراسة.

مصطلحات البحث:

الحلي (jewelry):

ذكرت البسام (1994، 4. نقلا عن الجادر) هي اضافات تزين مواضع معينة من الجسم وتكمل لباسه، لإظهار المكانة الاجتماعية، أو لتأكيد الانتماء، أو لمجرد تحسن مظهر الانسان لدى الآخرين، واضفاء الجمال والبهجة على حامله، خاصة في الأفراح والمناسبات، التي يلتمس فيها الناس سببا للزينة. وذكرت عبد العزيز وآخرون (2010، 150) أن الحلي هو مايزين به من مصوغ المعدنيات أو الحجارة ويعرف المصاغ بأنه ما صنع من الذهب أو الفضة أو معادن أخري، وقد يستخدم في تكوين المصاغ بعض المواد الأخرى مثل الأحجار والجواهر وغيرها.

أدوات الزينة (Cosmetics):

هي المواد أو الخامات أو الخلطات من النباتات أو الأعشاب الطبيعية أومن البيئة، المنتشرة في الصحراء أو مستوردة، قد تستخدم مباشرة أويتم معالجتها وسحقها ومزجها لتتحول الى مستحضرات تجميلية، تستخدم لتجميل المرأة سواء للبشرة أو الشعر أو الوجه أو كل أجزاء الجسم، أو إعطاء رائحة زكية للمرأة، وكذلك الأدوات المستخدمة للتزين مثل المشط والمرآة.

التقليدية (Traditionalism):

ذكرت البسام نقلا عن هولتكريس (1985، 23) أن التقليدية هي الاقتصار العاطفي على التراث أو الاستعداد للولاء للتراث وخاصة المعتقدات التقليدية. ولذلك نطلق عبارة الالتزام على ذلك الموقف الروحي الفكري عند الإنسان

الذي يعد أي مظهر من مظاهر التراث قيما.

البادية (Bedouin):

هي الصحراء التي يتنقل فيها البدو، والبدو هم سكان البادية الذين يعيشون على الرعي، دائمو التجول من مكان إلى أخر بحثا عن الكلأ وموارد المياه (غلاب وعبد الحكيم، 1984، 344 ؛ الصقار، د- ت، 241،242).

نجد (Najd):

تحتل نجد الجزء الأوسط من المملكة العربية السعودية، مابين إقليم الهضاب الغربية في الغرب، وإقليم العروق الرملية (الدهناء) في الشرق، وبين النفود الكبير في الشمال والربع الخالي في الجنوب. وفلكياً تقع بين دائرتي عرض 20 و27 شمالاً، وبين خطي طول 43 و47 شرقاً (الروثيي، 2000،72).

الدراسات السابقة:

- دراسة العجاجي، تهاني ناصر (2011م)، رسالة دكتوراه، موضوعها: الأزياء والمشغولات التقليدية المطرزة في بادية نجد من المملكة العربية السعودية.
- دراسة البسام، ليلى صالح (1992م) بحث منشور، وموضوعها :ملابس الأطفال التقليدية في نجد.
- دراسة البسام، ليلى صالح (1408هـ،1988م)، رسالة دكتوراه، موضوعها: الأساليب والزخارف في الملابس التقليدية في نجد.
- دراسة البسام، ليلى صالح (1985م)، رسالة ماجستير منشورة، موضوعها: التراث التقليدي لملابس النساء في نجد.
- دراسة البسام، ليلى صالح (1994م)، بحث منشور، موضوعها: زخارف الحلي التقليدية في المملكة العربية السعودية
- دراسة ابن جنيدل، سعد عبد الله (1424هـ) موضوعها :الحلي والزينة لغة. أدب. تاريخ. نقد.

أولاً: الحلي وأدوات الزينة من كتب الرحالة في شبه الجزيرة العربية:

• الحلي:

ترتدي المرأة البدوية خواتم من الفضة وأقراط الأذنين تسمى «تركية «(جمعها تراكي) وأقراط الأنف الصغيرة تسمى «شدرة» والكبيرة «خزام»، وتتزين نساء «عنزة» بأساور من الفضة والزجاج الملون (بوركهات، 2005 ،25). ومن الحلي التي تستخدمها المرأة البدوية «الخنصر»(خاتم الأصبع الصغير يصنع من الفضة أو الذهب مرصع بحجر كبير)، و»الوسط»(خاتم الأصبع الثالث ويكون مربعاً أو بيضاوياً من الفيروز) ،و»المرامي»(خواتم رقيقة من الفضة أو الذهب غير منقوش وعددها ثلاثة للأصبع الثاني)، و»الشاهد»(هو خاتم خاص بالمرأة الثرية، يصنع فضي يوضع في السبابة ومزين بحجر كبير من الفيروز)، و»الأساور»(تصنع من خرز الكهرمان الكبير وتعرف بالخصور)، و»دلج»(أساور من الخرز الملون) ،و»أساور»(تصنع من المرجان الأحمر، شائع لدى نساء الضفير)، »الطوق»(يصنع من الخرز الملون الصغير ذي الحبات المعدنية الخمس من الأمام (معينة) شائع لدى قبائل العجمان والمطير والضفير)، و»خزامه»(حلق الأنف تصنع من الذهب أو الفضة المرصع باللؤلؤ أو الفيروز)، و»فريدة «(حلق الأنف شائع لدى جميع البدو وهو مرصع بحجر من اللؤلؤ أو الفيروز وهو كبير الحجم)، و»الخشيل»(قلادة مصنوعة من قطع العملة الذهبية المختلفة الأحجام وتسمى السنخ في الكويت)، و»دلج» (سوار بدوي من الخرز الملون) (دكسون،1997م،198-200). وذكر الجميل (2005) أن المرأة البدوية تستخدم الخزامات والأساور والخواتم والقلائد وعقود النقود. وذكر كول(2004) أن البدويات في الربع الخالي يضعن عددا من الخواتم الذهبية والفضية ذات الأحجار شبه الكريمة في أصابعهن، أو في حلقة تشبك في غطاء الرأس.

كما ذكر أوبنهايم (2007م، 147 -152) أن نساء البدويات في قبيلة شمر استخدمن أساور

لليد، والخلخال الأخضر (معدد) وتصنع من الفضة أو الذهب للمرأة الغنية، ويسمى حلي القدم «حجال» للصغيرة منها أو «خزام»، ونساء الشيوخ ذووي الثروات الطائلة يحملن معلقات في الأنف تسمى «عران» تثبت في الجانب الأيمن أو الأيسر من الأنف.

ب- أدوات الزينة:

تصفف نساء قبائل المطير والعجمان والضفير والعوازم ووسط وشرق الجزيرة العربية شعرهن على شكل ضفائر توزع كما يلي اثنتان على كل جانب من جانبي الوجه والتي تظهر من نهاية البرقع وست ضفائر صغيرة في الخلف تبدأ من وسط أعلى الرأس وواحدة تحتها عند العنق، ويغسل الشعر مرة كل شهر. ويوضع فوق الشعر مزيج من الأعشاب «رشوش» أو«حناء». ويعتبر بول الإبل غسول الشعر المفضل لدى البدويات لكونه يصبغ الشعر ويخلصه من الحشرات. وتستخدم نساء شمر وبعض نساء المطير أوراق «النفل المجففة» بدلا من «الرشوش»، ويستخدم مشط مصنوع من الخشب فقط) دكسون،1997م،200-210). وتستخدم المرأة البدوية المواد المعطرة التي توضع على الشعر عبارة عن «حثة «من روث الغزال الجاف مثل براعم الكبر الخضراء الداكنة الصغيرة وانتشرت منها رائحة الزعتر والبابونج عندما تسحق المرأة الكرات وتدلك المسحوق على جدائل الشعر،وكذلك كانت المرأة البدوية تغسل شعرها وشعر أطفالها ببول الناقة ثم تمشط الشعر وتضفره على شكل جدائل(سبانو، 1998م، 50 – 86). وتستخدم الفتيات البدويات النوع الأحمر من الحناء فقط لتزيين أيديهن وأظافر أيديهن وأقدامهن فحسب،والكحل لتزيين العينين، وعرف الوشم) دكسون،1997م،200 ؛ كول،2004). وتقوم البدويات بوشم شفاههن باللون الأزرق وسمي هذا النوع من الوشم «البرطم»،ونساء سرحان تشمن الخدين والصدور والسواعد أما نساء العمود فيشمن الكاحل وكذلك الرجال بكفوفهم وسواعدهم (بوركهات، 2005م،25)، يكون الوشم على الخد والجبين والذقن والشفاه ويكون على اليدين والذراع والأقدام أيضا وهو لون أزرق أو مائلًا للأخضر ويكثر الوشم عند البدو على الذقن والجبين (أوبنهايم،2007م،147-152).

ثانياً: الحلي وأدوات الزينة في بوادي بعض الدول العربية:

أ- الحلي:

ذكر مشارقة (1988، 140-141) أن البدوية تتزين بضروب كثيرة من الحلي والوشم، الكحل، الحناء، وتغسل شعرها ببول الناقة، وتكون الحلي من الفضة في الغالب وبعضها من الذهب، ومن الحلي: «الخلاخيل»، «المقادير» (أساور عريضة) «التراكي» (أقراط من الذهب)، «البرشم» (وهي عبارة عن قطعة صغيرة من الحلي توضع في الأنف).

عرف الحلي عند نساء البدو في بادية الشام من الفضة كالأساور والخواتم والخزام والأقراط والزنود والخلاخيل. إلا أن النساء الغنيات عرفن الحلي من الذهب ومنها: التاج (وهو خاص للعروس) ويرصع فيه أحجار كبيرة كالياقوت والفيروز واللؤلؤ، ويزخرف بزخارف نباتية وحيوانية مختلفة، كذلك عرف الهلال من الذهب وهو نصف دائرة تقريبا تثبت في مقدمة الرأس، واللطاطيم وهما زوجان من الذهب يوضعان على طرفي وجه العروس ويتدلى منه عدة سلاسل ذهبية طويلة، والتراكي او التراشي وهي أقراط الأذن، والمرسلة وهي عبارة عن أسورة ذهبية مستطيلة الشكل، والشعيرة تثبت على أطراف العصابة،و الثريا تكون من الذهب او الفضة، الخزام لتزيين الأنف من الفضة أو الذهب(حمامي، 285،1971-265).

وتستخدم المرأة العمانية في البادية الحلي الفضية وتشمل على النسعة والمرية والحرز والبناجر والخواتم والحنحون والشمروخ ذي الأقراص والمصفوفة وحلق الأذن (العنسي، 1991م، 176-178). وعرفت الحلي لدى البادية في الكويت، وتصنع الحلي غالبا من الخرز، ويكون الذهب نادرا ولا يتوفر الا عند

كبار أفراد القبيلة،ويستخدم الفضة بدلا من الذهب(الحداد،1987م،34-35). وترتدي المرأة البدوية في اليمن من الحلي الحجل والخلاخل والحلق والأسورة والخرص(الصبان،2006م، 84-85). وفي قبيلة البقارة في السودان ترتدي المرأة الحلي من الذهب أو الفضة أو العاج على الرأس والعنق والأيادي والخصر والأرجل، وزينة الأرجل عبارة عن «حجول «مصنوعة من المرجان أو الفضة و» الجداده» من الفضة وهي أقرط لأذنين(صالح،2008م،70-71).

وتتزين المرأة البدوية في سيناء بالحلي، حيث ترتدي حلى للوجه والأذن والأنف والأطراف وتشمل «الشناف» و»الأقراط »، كذلك «القلائد» و»العقود»،و»الشواقات» (نوع من العقود)،و»المخنقة»، و»الأساور»، و»الخوات»، و»الحجل» أو «الخلخال»، و»الفتخ» (نوع من الخواتم بسيط لا فص له)، و»الأحجبة» (صدقي، 1989).

ب- أدوات الزينة:

تستخدم المرأة البدوية في الكويت كحل العين والحناء لتخصيب كفيها وقدميها للزينة (الحداد، 1987م،34-35).و تتكحل المرأة المتزوجة عند عرب بئر السبع عينيها بالكحل فقط (أبو خوصة،30،1993)، ويستعمل البدو في اليمن «النيلة» في لباسهم وفي أبدانهم وقد يطلق على النيلة الحوير(الصبان،2006م، 84-85). وتمشط المرأة من قبيلة البقارة في السودان شعرها على شكل ضفائر، وتزيين الشعر «بالرشة» أو «الرمبال»وهو عبارة عن خليط من مسحوق الصمغ المخلوط بشحم الحيوان مع أضافة بعض العطور الجافة المحلب والقرنفل (صالح،2008م،70-71).

وتستخدم المرأة البدوية في سيناء «الخضاب» في المناسبات والأعياد ولا تستعمله الفتاة إلا في الأعياد فقط، واستخدام أوراق الحناء وعجنها بالماء ثم تبسط على راحة الكفين وتقبض اليد، ولا يستخدم للرأس. وتكحل عينيها ولا تستعمل الفتاة الكحل إلا في الأعياد والمناسبات إما السيدات فدائما. وتتزين البدويات برسوم الوشم المرتبطة بزخارف هندسية.وتعتني المرأة البدوية في سيناء بزينة شعرها فقد تزينه بدبابيس الشعر بعد تغطيتها بالخرز والقرمل (الجراميل أو الغوالي) وهي عبارة عن مجموعتين من الجدائل الصوفية المتصلة مع بعضها بشريط يوضع خلف الرقبة لتتدلى هذه المجموعة على الصدر،وتحلى بالخرز والأزرار والشراشيب الصوفية، وقد تحلى بالعملات الذهبية، وتتزين بها البدوية في الحفلات والأعياد(صدقي، 1989). وتقوم المرأة البدوية بوشم اليدين والخدين والرجلين على حسب كل قبيلة، ويصنع الوشم من سناج الصاج الاسود،ثم يوضع على الجلد ويتم وخز إبر خياطة في الجلد حتى ينزل الدم الأحمر ويختلط بالسناج الأسود (أبو خوصة،1993، 30).

إجراءات البحث:

منهج البحث:

اتبع في هذا البحث المنهج التاريخي والوصفي.
أساليب جمع المادة العلمية :

اعتمدت الباحثة على الجمع الميداني للحصول على المعلومات.وتعددت أساليب وأدوات جمع المادة العلمية، فشملت : الاستبانة وقد تم توزيع وجمع 114 استبانة، والمقابلة الشخصية، والملاحظة، والتسجيل المنظم للبيانات والمعلومات عن طريق تدوين المذكرات، والتسجيل الصوتي أثناء المقابلات، والتصوير الرقمي الثابت للحلي وأدوات الزينة، وعمل الرسوم التي توضح الوحدات الزخرفية.

النتائج:

أولاً: الحلي:

استخدمت المرأة البدوية أنواعا متعددة من الحلي خاصة المصنوعة من الفضة والخرز، حيث كانت الحلي المصنوعة من الذهب نادرة على حسب الحالة الاقتصادية للمرأة.



الشكل رقم (1) الفردة
(المصدر : ابن جنيدل، 1424هـ،243).

• **حلي الرأس :**

• **فريدة أو فردة:**

هــي حلية من الذهب توضع في الأنف بعد ثقبه وتتــدلى منه سلسلة تثبت بشعر الرأس، وترتديها فقط المرأة الغنية او بنت شيخ القبيلة في البادية. وقد ذكر ابن جنيدل (1424هـ، 239) أن «فردة» تعتبر من الحلى التقليدية المنتشرة بين النساء في الحضر وفي البدو.

• **عصابة من الفضة:**

هي من الحلي التــي تلبس على الرأس، مصنوعة من الفضة، وقد عرفت لدى قبيلة الرشايدة، وقد ذكــرت البســام (1994،14) أن المــرأة البدوية استخدمت عصابة من الفضة.



الشكلان رقم (2،3) عصابة من الفضة

• **تراكي أوخروص أو شغاب(حليثا):**

حلي تلبســه المرأة البدوية في الأذنين، وتعددت أشكالها وانواعها ؛ وقد تسمى «براد» من الفضة، ومنها «شغاب» أو «عشارق»، وقد ذكر ابن جنيدل (1424،216) أن «العشارق» لا تعني نوعاً واحداً من الحلي، وإنمــا يسمى أنواع مختلفة مما يلبس في الأنــف ومــا يلبس في الأذنــين ومما يلبس في العنق ومما يلبس معلقا في شعر الرأس، ولا يتميز بعضــ هذه الأنــواع عن بعضهــا إلا بتحديد مكان لبسها.



الشكل رقم (4) شغاب (عشارق)



الشكل رقم (5) تراكي
(المصدر: ابن جنيدل،1424،218)

جـ- حلي الرقبة والصدر:

• **ثقالة أو شناف أو مهدالة:**

هـي قطعـة حلي مـن الفضـة تثبت بالملفع أو بالعصابـة بواسطـة عـروة أو خيـط. وقـد ذكر ابن جنيـدل (1424هـ، 222) أن المرأة تعلقه في طرف خمارها وتنسفه متدليا على ظهرها أو على صدرها ليثقل الخمار فلا ترفعه الريح.



الشكل رقم (8) علاقة أو ثقل
(المصدر ابن جنيدل، 1424هـ،224)

- **القلائد:**

- **المرتعشة :**

قـلادة مـن الفضة تلبسهـا المـرأة البدوية حول عنقهـا في المناسبـات. وقـد ذكـر ابـن جنيـدل (1424،195) أنهـا مـن الحلـي التـي انتشرت انتشـارا واسعا في عدد من مناطـق المملكة، وقد يصاغ من الذهب أو الفضة، وهو صياغة وطنية.



الشكل رقم (9) المرتعشة
(المصدر: ابن جنيدل،197،1424).



الشكل رقم (10) قلادة من المرجان



الأشكال رقم (11، 13،12)
قلائد من المرجان والخرز الملون الطبيعي وخرز
(المصدر: ابن الجنيدل، 1424هـ، 282)

جـ - قردالة أو مخنقة :

قلادة تتحلي بها المرأة البدوية عنقها، وتصاغ من الفضة، وقد ذكر ابن جنيدل (1424هـ، 252) أن «القردالة «تختلف صياغتها من بلد إلى آخر، فمنها ما هو صياغة ذهبية أ وفضية.



الشكل رقم (14) القردالة
(المصدر :ابن جنيدل،1424هـ، 253)

• قلادة من القرنفل :

هي قلادة من «القرنفل» ترتديها المرأة حول عنقها، حيث ينقع نبات «القرنفل» بالماء ويخاط بالإبرة حيث يعطي رائحة جميلة للمرأة وقد عرف هذا النوع من القلائد لدى قبيلة شمر.



الشكل رقم (15) قلادة من القرنفل.

د- حلي الأصابع والرسغ والعضد والقدم:

•خواتم أو محابس أو شرقية أو خناصر:

تلبس المرأة خواتم في أصابع يديها،وتختلف مسماها على حسب نوع الزخرفة ومكان الاصبع.

وقد ذكرت البسام(1985م، 146-147) أن المحبس يلبس في الاصبع الأوسط. ويسمى الخاتم الذي يلبس في أصبع الخنصر باسم «خنصر»(ابن جنيدل،1424، 89)، وقد تلبس المرأة خاتما يسمى«فتخة» في أصبعها الإبهام.



الشكل رقم (16) مجموعة من الخواتم
(العيسى، 2004م، 129).



الشكلان رقم (17) مجموعة من الخواتم
(المصدر: ابن جنيدل،1424، 238، 91)

• الأساور:

تزين المرأة البدوية يديها بعدد من الاساور منها: «المناجر» أو«الشمايل» أو «المفاتيل» أو «

الحجول» من الفضة أو الذهب نادرا، و«المطاوي» من البلاستيك.



الأشكال رقم (18،19،20،21) مفاتيل.



الأشكال رقم (22،23،24،25) بناجر وشميلات.



الشكل رقم (26) المطاوي.



الشكل رقم (27) المطاوي
(المصدر : العيسى، 2004، 109)

•خصور:

حلي تلبسها المرأة على معصم يديها، منظومة من الخرز الملون، وقد ذكر ابن جنيدل (1424،101) أن الخصور تلبس في كل يد ويتكون من خرز أحمر يفصل بينه بفصوص من الفيروز الأخضر وحشفات من الذهب أو من الصفر الأصفر إذا لم يتوفر الذهب. وله زرار يربط به المعصم.



الشكل رقم (28) خصور
(المصدر: ابن جنيدل،1424،102).

• **معاضد :**

حلي تلبسه المرأة في العضد من الفضة.



الشكل رقم (29) معاضد من الفضة
(المصدر : ابن جنيدل،1424هـ، 303).



الشكلان رقم (30،31) معاضد.

• **حجول وخلخال :**

حلية تلبسها المـرأة في أسفل ساقها، وقد عرفت في مناطق المملكة (ابن جنيدل،1424هـ، 103)، وتختلـف «الحجـول» عـن «الخلخال» شـكلاً لأن «الخلخال» عبارة عـن قضيب مجوف من الفضة وفي وسطـه حبـات من الفضة تصـدر صوتا عند الحركـة، وهو أخف من «الحجـول»، أما الحجول فإنها قضبـان مـن الفضـة ثقيلـة ولهـا صـوت رنان(ابن جنيدل،1424، 52).



الشكل رقم (32) خلخال
والشكل رقم (33) حجول
(المصدر: ابن جنيدل،1424،106،57)

ثانياً : أدوات الزينة :

• **الكحل :**

هـو مـا تكحـل به العين مـن أجـل التجمل، من حجر أسود يعـرف بالأثمد، يسحـق حتى يصبح ناعمـا ويوضـع في قواريـر أو في معـدن (ابـن جنيدل،1424هـ، 261،310 البسـام، 1985، 130)، أو في محفظة صغيرة من الجلد المدبوغ أو القماش (العجاجي، 2011، 103).



الأشكال رقم (34،35،36،37،38)
مكحلة من المعدن والقماش والجلد.

• **القرمز :**

هـو مـا تكحـل بـه العـين مـن الداخـل، وهـو عبـارة عـن صبغـة قرمزية حمـراء اللـون، يتم الحصـول عليهـا مـن أجسـام أنثـى حشـرة داكتولوبيـس بعد تجفيفها وطحنها وهي تعيش في الصحراء(Ross،182،1994).

• **الديرما أو الديرمان :**

يستخدم كطلاء للشفتين واللثة، ويكون على شكل قشور (لحاء شجر اللـوز) وهو يعطي لونا يجمع بـين الحمـرة والسمرة(ابـن جنيدل،1424هـ، 116 ؛ البسام، 1985، 133).

• **الحناء والخضاب:**

يستخدم الحناء لتجميل الشعر واليدين فقط في قبائل عنزة وشمر وعتيبة وحرب ومطير، أما قبائل قحطان وسبيـع والرشايدة كانت المرأة تستخدم الحناء أيضـا لتجمل الأرجـل. والحناء يستخدم بشكل دائم في تلوين الأيدي والأرجل بحيث تغطي

مساحات كبيرة منها، أما «الخضاب» هو عملية تزيين الأيدي والأرجل ونقشها بالحناء (البسام، 1985، 135،134).

• **بول البعير (الجمل):**

يستخدم بول البعير لغسل الشعر بغرض تقويته وتنظيفه ويمشط اثناء غسله.

• **الوشم:**

تقوم نساء بعض القبائل بعملية الوشم وهي عملية مؤلمة لإعطاء شكل زخرفي على الوجه واليدين ويكون لونه أخضر، وتكون العملية بغرز الجلد بالإبر ثم وضع الصبغ عن طريق هذه الفتحات والجروح ليبقى داخل الجلد ولا يزول. وهو علامة ثابتة على الجلد لا يمكن إزالتها.

• **الرشوش:**

هو عبارة عن خليط مكون من: الريحان والمحلب والمسك الأبيض والمسمار وورد الجوري ويضاف اليها الماء، ويستخدم لإعطاء رائحة زكية للجسم والشعر كذلك لإطالة وتقوية الشعر وإكسابه لمعة.

• **الفروك:**

هو عبارة عن مادة صفراء اللون يفرك بها مفرق الشعر، وقد يضاف مواد أخرى لتحسين الرائحة مثل الورد أو المسك أو الريحان، وهو نفس «الفروك» المستخدم في نجد (البسام، 1985، 131) وفائدته تغذية الشعر وإعطائه رائحة زكية (ابن جنيدل، 1424هـ، 244).

• **الورد أو المشاط:**

يستخدم لتحسين رائحة الشعر، وهو عبارة عن خليط من السدر وثمر الورد والجاوني والمسك والزعفران والريحان والمحلب، وهو نفسه المستخدم في بعض مناطق المملكة، وقد ذكر ابن جنيدل (1424هـ، 291) يطلق اسم مشاط على كل ما تمشط به المرأة شعرها من روائح طيبة.

• **الورس:**

يستخدم لتجميل الشفتين والخدين، وقد ذكر ابن الجنيدل (1424هـ، 330) ان الورس نبات أصفر يكون باليمن تتخذ منه الغمرة للوجه.

• **اللباد:**

هو عبارة مسك أسود يستخدم لفرك الجسم، وذلك لإعطائه رائحة زاكية.

• **الطيب (العطور):**

تستخدم المرأة انواع متعددة من الطيب، منها: المسك، والمحلب، والورد، والقرنفل، والعنبر، والجاوني، ودهن الزباد، والريحان، وبخور عماني والبلالة، والخصيرة، والسبيل والعنبر.



الشكل رقم (39) مواد الزينة لدى المرأة البدوية



الشكل رقم (40) مواد الزينة لدى المرأة البدوية



الشكل رقم (41) مواد الزينة لدى المرأة البدوية



الشكلان رقم (42،41) مواد الزينة لدى المرأة البدوية

• **المشط:**

الاداة التــي تمشط به المرأة شعرها، ويصنع من الخشب.



الشكلان رقم (43،44) المشط.

• **المنظرة :**

تحتفظ المرأة البدوية بالمرآة التي تستخدمها في عملية التجميل داخـل محفظة من القماش أو الجلـد، يتم زخرفتها بالودع والتطريز أو إضافة الضفيرة المسمــاة «بذنيب الفيل» و«الكثل»، وتغلق باستخدام زر وعروة .



الشكل رقم (45)
محفظة المنظرة من القماش



الشكل رقم (47) محفظة المنظرة من الجلد مزخرفة بالودع.



الشكل رقم (48)
محفظة المنظرة من الجلدمزخرفة بالودع.

ثالثاً: تصميمات مستوحاة من زخارف الحلي:







الاشكال رقم(52،51،50)
تصميم رقم (1)
بلوزة مطبوعة بوحدة زخرفية مأخوذة من البنجرة، ومزينة بمرجان أحمر مستوحاة من قلادة المرجان وأساور من البلاستيك الأحمر



الشكلان رقم(53،49)
تصميم رقم (2)
تنورة مطبوعة بوحدة زخرفية مأخوذة من البنجرة.

التصميم رقم (3):



الشكلان رقم (54،55)
التصميم رقم 3
فستان من قماش الشالكي التقليدي وشال من القطن مزين بخرز أسود وفضي مستوحى من شكل التراكي.

التصميم رقم (4):



الشكلان رقم (56،57)
تصميم رقم 4
فستان طفلة مزخرف بالطباعة بوحدة زخرفية للعصابة من الفضة.

التصميم رقم (5)





الشكلان رقم (58،59)
تصميم رقم 5
حقيبة مزخرفة بإضافة سلاسل معدنية مستوحاة من المهدالة.

تصميم رقم (6):







الأشكال رقم (60،61،62)
تصميم رقم 6
حزام مستوحى من المطاوي من البلاستيك ومزين بإضافة سلاسل من الخرز مستوحى من الخصور.

التصميم رقم (7)



الشكلان رقم (63،64)
تصميم رقم 7
عقد مستوحى من المفاتيل.

التصميم رقم (9)



الشكلان رقم (67،68)
تصميم رقم 9
خاتم مستوحى من المعاضد.

التصميم رقم (8)



الشكلان رقم (65،66)
تصميم رقم 8
حقيبة مزخرفة بالمرجان الأحمر مستوحاة من قلادة المرجان

التصميم رقم (10)



الشكلان رقم (69،70)
تصميم رقم 10
وسادة (مخدة) مزخرفة بخرز مستوحاة من القلادة.

الاستنتاجات:

- أغلبية الحلي التي انتشرت في البادية مصنوعة من الفضة.
- ندرة الحلي من الذهب وذلك على حسب الحالة الاقتصادية.
- لم تتغير كثيرا الحلي وأدوات الزينة في منطقة البحث عن ما كتبه الرحالة الغربيون، حيث عرفت نفس الأشكال مثل «التراكي»، و«الخصور» و«المعاضد» وغيرها.
- تتشابه الحلي وأدوات الزينة في بادية نجد مع الحلي وأدوات الزينة في معظم مناطق المملكة.
- تتشابه الحلي وأدوات الزينة في بادية نجد مع الحلي وأدوات الزينة في بوادي بعض الدول العربية.
- الثراء والتنوع في الحلي التي تستخدمها المرأة البدوية في بادية نجد .
- اعتنت المرأة البدوية بنفسها باستخدام أنواع واشكال مختلفة من أدوات الزينة والعطور وغيرها.
- محاولة الاستفادة من الخامات المتوفرة في البيئة في صنع أدوات الزينة والعطور مثل بول البعير، المسك، والكحل وغيرها.
- إبراز الزخارف والخامات التقليدية للحلي في بادية نجد، ومحاولة إعادة صياغتها في منظومة جديدة مبتكرة حفاظا عليها من الاندثار.
- إمكانية الاستفادة من الزخارف التقليدية للحلي في بادية نجد في عمل تطبيقات مناسبة للحياة العصرية.
- إمكانية الاستفادة من الخامات التقليدية للحلي في بادية نجد في عمل تطبيقات مناسبة للحياة العصرية.

التوصيات :

- الاستفادة من الزخارف المميزة للحلي في بادية نجد في صناعة الأزياء والإكسسوار.
- تبني الدولة أو الحكومة إقامة مشاريع صغيرة قائمة على الاستفادة من التراث التقليدي خاصة الحلي التقليدي وإعادة صناعة الحلي بما يتناسب مع متطلبات العصر الحديث دون أن يؤثر على الطابع التقليدي وذلك لتشغيل كثير من الشباب لرفع المستوى الاقتصادي والاجتماعي لتداول التراث ونقله للعالم الخارجي.
- تشجيع حفظة التراث الشعبي والصناع والحرفيين، وتقديم الدعم لهم، وخلق مجالات عمل معاصرة لهم.

المراجع:

- أبو خوصة،أحمد (1993م) أزياؤنا الشعبية هويتنا العربية، عمان : دار الفكر العالمي للدراسات.
- أبن الجنيدل،سعد عبد الله (1424هـ) معجم التراث الحلي والزينة لغة أدب تاريخ نقد، الكتاب السادس، الرياض : مطابع الحميضي.
- أوبنهايم، ماكس فون (2007م) رحلة إلى ديار شمر وبلاد شمال الجزيرة. بغداد : دار الوراق.
- البسام، ليلى صالح(1985م) التراث التقليدي لملابس النساء في نجد، الدوحة : مركز التراث الشعبي بدول الخليج العربية.
- البسام، ليلى صالح (1994م) زخارف الحلي التقليدية في المملكة العربية السعودية، كلية التربية للبنات قسم الاقتصاد المنزلي، الرياض.
- البسام، ليلى صالح (2000م) معرض الأزياء والحلي التقليدية في المملكة العربية السعودية، الرياض : مكتبة الملك عبد العزيز العامة.
- البسام، ليلى صالح وصدقي، منى (2000م) مشغولات الخرز التقليدية في المملكة لعربية السعودية. مجلة المأثورات الشعبية. العدد 58 : 7-37.
- بوركهات، جون لويس (2005م) ملاحظات عن البدو والوهابيين، ترجمة : غاندي المهتار، بيروت : الانتشار العربي
- الحداد، محمد والخليفة، فاطمة والخصوصي، بدر الدين والرفاعي، حصة، والموسى، عبد الرسول (1987م) تراث البادية مقدمة لدراسة البادية في الكويت، الكويت: السدو.
- الجميل، كمى (2005م) البدو والقبائل الرحالة في العراق، بيروت : دار الرافدين.
- دكسون، هـ. ر. ب (1997م) عرب الصحراء، ترجمة : سعود العجمي. الكويت : سعود العجمي.
- سبانو، أحمد غسان (1998م) الخيام السود في بلاد العرب. ترجمة: عبد الهادي عبلة، بيروت:

دار قتيبة.
• صالح، زينب عبد الله (2008م) الزي والزينة عند قبائل البقارة بالسودان قبيلة المسيرية، المؤلفة.
• الصبان، عبد القادر محمد (2006م) لمحة عن حياة البادية في حضرموت، الطبعة الثانية، المكلا : دار حضرموت.
• صبري، عبد المنعم وشرف، رضاء صالح. (1975م) معجم مصطلحات الصناعات النسجية، ألمانيا: Edition Leipzig .
• صدقي، منى محمود (1989م) دراسة العوامل المؤثرة في تميز الأزياء الشعبية لبدو شمال سيناء، رسالة دكتوراه، جامعة حلون كلية الاقتصاد المنزلي.
• العجاجي، تهاني ناصر (2005م) ملابس النساء التقليدية في المنطقة الشمالية دراسة ميدانية، رسالة ماجستير، كلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية،الرياض.
• العنسي، سعود سالم (1991م) العادات العمانية، وزارة التراث القومي والثقافة.
• العيسى، عباس محمد. (1998م) موسوعة التراث الشعبي في المملكة العربية السعودية، الجزء السابع، الرياض : وكالة الآثار والمتاحف.
• المغربي، سلوى (2004م) الحلي قديماً في الكويت، الكويت : مركز البحوث والدراسات الكويتية.
• المسلم، عبد العزيز عبد الرحمن (د-ت) الأزياء والزينة في دولة الإمارات العربية المتحدة، أبوظبي : نادي التراث الإمارات.
• مشارقة، محمد زهير (1988م) الحياة الاجتماعية عند البدو في الوطن العربي، دمشق: دار طلاس.

• عبد العزيز، منى عزت حامد، وجرجس، سلوى هنرى، وحجازي، نجوى حسين(2010م) جماليات التراث الشعبي لملابس النساء في دولة الإمارات العربية المتحدة، القاهرة : عالم الكتب.
• كول، عبد الله طالب (2004م) بدو البدو حياة آل مرة في الربع الخالي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

• Cuddihy, Kathy (2002) SAUDI CUSTOMS AND ETIQUTTE. Dubai : Oriental press.
• Ferrai, Marco (1996 (DESERTS. White star publishers.
• Gabriel, Fay and lynn Jones. (2001) BISFOR BEDU An illustrated alphabet book.Dubai: Motivate publishing
• Hoskins, Nancy Arthur (1995) UNIVERSAL STITCHES FOR Weaving, embroidery, and other fiber arts. London : SKEIN PUBLICATIONS.
• Keohane, Alan (1994) BEDOUIN NOMADS OF THE DESERT. London: tacey international.
• Keatinge , Margaret Clark (1955) Costumes Of The Leuant. Beirut: Khayat's College Book Cooperative.
• Mauger,Thirry (1987) HEUREUX BEDOUINS DARABIE.Paris: soufflés.
• Ross,Heather colyer (1994) The Art Of Arabian Costume A Saudi Arabian Profile.California. Arabesque commercial.
• Shikolnik, amira and Taylor, Richard,et al. (1980) Why do Bedouins wear black robes in hot deserts?. Harvard University, Cambridge.
• Topham, john. (2005) TRADITIONAL CRAFTS OF SAUDI ARABIA. Riyadh: Al-turath.

تهاني بنت ناصر العجاجي
المملكة العربية السعودية

جديد النشر خلال خمس سنوات

رؤية تحليلية

في العدد القادم تكون مجلة الثقافة الشعبية قد أتمت عددها العشرين.. ومن ثم تمر خمس سنوات على إصدار المجلة التي تحتفل بهذه المناسبة بما يليق بها، إذ يناسب هذا التوقيت احتفاء البحرين بالمنامة عاصمة للثقافة العربية 2012. وقد شرع أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر بمملكة البحرين بالتعاون مع المنظمة الدولية للفن الشعبي بإعداد ندوة دولية بعنوان «الثقافة الشعبية وتحديات العولمة». وقد سُجل على بطاقة الدعوة عبارة «احتفاء بالمنامة عاصمة للثقافة العربية 2012: في الذكرى السنوية الخامسة لصدور مجلة الثقافة الشعبية». ومسايرة لهذه المناسبة نقدم في هذا العدد قراءة لما قدمناه في باب جديد النشر منذ صدور العدد الأول بالمجلة حتى الآن، بهدف الوقوف على الجديد الذي يمكننا تقديمه في المرحلة القادمة، ومحاولة منا لتحديث الباب بما يحقق الطموحات التي نأملها في ربط المجتمع العربي بما يصدر عنه من نشاطات أبدعتها القريحة العربية المنتجة للفكر والثقافة والتنوير في مجال التراث والمأثور الشعبي العربي.

وكنا قد أطلقنا دعوة من منبر الثقافة الشعبية في العدد الماضي (رقم 18) بتبنى مشروع قاعدة بيانات عربية كبرى يمكننا من خلالها التعرف على الإنتاج الفكري العربي في الثقافة الشعبية، وإعداد موقع متخصص نستطيع من خلاله الوقوف على أحدث الدراسات الشعبية. ونأمل أن تسعى المؤسسات العربية المهتمة بالثقافة الشعبية في تلبية هذه الدعوة إذ أن المشكلة المحورية فى الإصدارات العربية الحديثة في الفولكلور - كما أشرنا من قبل - هى غياب القنوات التى من شأنها اطلاع المتخصصين على الجديد في المجال.

وقد تنوعت عروض باب جديد النشر من خلال ثلاثة محاور، الأول: عرض الجديد من الدراسات في كافة موضوعات الثقافة الشعبية. الثاني: عرض الجديد من الدراسات في بلد بعينه. الثالث عرض الجديد من الدراسات في موضوع بعينه بصرف النظر عن ارتباطه بهذا القطر أو ذاك. إلى جانب عروض لبعض الدوريات العربية والدراسات العالمية.

التنوع الموضوعي بباب جديد النشر

وقد بلغ عدد الدراسات التي قمنا بعرضها خلال هذه الفترة 158 دراسة شملت جميع موضوعات الثقافة الشعبية، على النحو التالي:

دراسات عامة حول الثقافة الشعبية 51 دراسة

موسوعات - أدلة - أطالس 15 دراسة

المعتقدات والمعارف الشعبية 13 دراسة

العادات والتقاليد 6 دراسات

الأدب الشعبي 55 دراسة

فنون العرض 12 دراسة

فنون التشكيل والثقافة المادية 6 دراسات

ويلاحظ هنا اهتمامنا بعرض الدراسات التي تناولت الموضوعات التي عالجت التراث الشعبي العربي عامة ومن بينها كتب المداخل، والكتب المجمعة حيث اهتم الباب برصد الدراسات التي اتجه أصحابها اتجاهاً توثيقياً في المعالجة

العلمية، كما عرضنا للكتب المجمعة لأبحاث بعض المؤتمرات، والببليوجرافيات، والأطالس والموسوعات..إلخ. حيث تفيد هذه النوعية من الدراسات أكبر قطاع من المهتمين بالبحث في الثقافة الشعبية. أما الدراسات المرتبطة بالأدب الشعبي فقد حظيت بجانب كبير في باب جديد النشر، ويعود هذا لكثرة البحث في هذا النوع من الثقافة الشعبية تحديداً وخاصة في مجالي الشعر الشعبي والحكاية الشعبية. غير أن أقسام العادات والتقاليد والمعتقدات وفنون العرض لم تحفل بالقدر المناسب من العرض بباب جديد النشر، وقد يعود ذلك لقلة النشر في هذه المجالات في السنوات الماضية من ناحية، وعدم توفر القدر المناسب لمثل هذا النوع من الدراسات تحت أيدينا من ناحية أخرى.

التنوع الجغرافي

حرص باب جديد النشر خلال السنوات السابقة على أن يقدم تنوعاً لما يصدر من دراسات في الثقافة الشعبية على المستويين العربي والدولي، وقد حاولنا قدر المستطاع أن نقدم ما يصدر من دراسات في كل بلد عربي، واعتمدنا على جهودنا الشخصية في هذا العمل، إذ لم تفلح محاولاتنا في أن تمدنا المؤسسات العربية بنسخ مما ينشر - أو قل بعض ما ينشر- في الثقافة الشعبية. ومن ثم فنحن نحاول دوماً ملاحقة دور النشر ومعارض الكتب العربية للوقوف على مرجع جديد أو مهم ظهر للوجود. وقد استطعنا أن نعرض لنماذج مما صدر في معظم الدول العربية خلال السنوات السابقة، وإن تفاوتت العروض من ناحية الكم حسب ما استطعنا الحصول عليه. كما حرصنا في إطار التنوع الجغرافي أن نخصص أعداداً لعرض دراسات بدول بعينها على نحو ما عرضناه من ملفات لكل من الإمارات والكويت والجزائر ومصر وسوريا والسودان. أما الدراسات الأوروبية والأمريكية فقد اجتهدنا قدر الإمكان في تقديم نماذج منها بجديد النشر، وخاصة الدراسات المترجمة إلى العربية. إذ تطالعنا بعض الدراسات فى مناطق قد تختلف كلية عن ثقافتنا، غير أنها تحوي العديد من الممارسات الشعبية التى تدخل فى إطار الدراسات المقارنة للتراث الشعبي ولذلك أهمية خاصة لدى المهتمين بدراسة الحضارات.

وقد جاء التنوع الجغرافي للدراسات المنشورة على النحو التالي:

منطقة الخليج 35 دراسة (الإمارات: 18 دراسة- الكويت 7 دراسات- قطر 4 دراسات- العراق 3 دراسات- السعودية وسلطنة عمان والبحرين لكل منها دراسة واحدة)

منطقة الشام 11 دراسة (سوريا 10 دراسات- لبنان دراسة واحدة)

منطقة حوض النيل 70 دراسة (مصر 64 دراسة- السودان 6 دراسات)

منطقة المغرب العربي 27 دراسة (ليبيا 6 دراسات- تونس 3 دراسات - الجزائر 14 دراسة- المغرب 4 دراسات - موريتانيا دراسة واحدة)

أوروبا وأمريكا 8 دراسات (أمريكا 3 دراسات- إنجلترا، وفرنسا، والدنمارك، وروسيا، وهولندا لكل منها دراسة واحدة)

يشير هذا التوزيع لتقصيرنا- غير المتعمد- في الاهتمام بعروض بعض الدراسات ببعض الدول التي لم تحظ بجانب من الباب مثل فلسطين والأردن إذ لم تفلح محاولاتنا في العثور على دراسات جديدة بهما، ومع ذلك لن يمنع هذا من لوم أنفسنا، وسوف نسعى في المرات القادمة للحصول على دراسات لعرضها. كما أن هناك بعض الدول العربية التي لم تحظ سوى بدراسة واحدة فقط، منها: لبنان، والسعودية، وسلطنة عمان، والبحرين، وموريتانيا، وقد يعود ذلك لقلة

النشر من ناحية، وفشلنا على المستوى الشخصي في العثور على ما ينشر حديثاً من ناحية ثانية، فبلد مثل موريتانيا حصلنا على دراسة منها بشكل مباشر بعد لقائنا مع الدكتور السالك ولد محمد في إحدى الملتقايات الدولية. أما كثرة الدراسات المصرية بباب جديد النشر فيعود لتوفرها الدائم لدينا، فضلاً عن غزارة الإنتاج السنوي المصري نسبياً في المجال.

الإطار الزمني للدراسات المعروضة

حرص باب جديد النشر على أن يقدم دوماً كل جديد نشر في مجال الثقافة الشعبية العربية والعالمية، وقد حددنا الجديد هنا بما صدر خلال السنوات الخمس الأخيرة من صدور العدد، غير أن هناك بعض الدراسات التي عرضنا لها والتي تعود لسنوات سابقة، وقد عرضنا لها إما تمهيداً لعرض دراسات مشابهة حديثة، أو ضمن عرض لملف أحد رواد علم الفولكلور على نحو ما عرضناه في ملف الدكتور عبد الحميد يونس بمناسبة مرور ربع قرن على رحيله. ومن ثم فإن الإطار الزمني لمعظم ما نشر بباب جديد النشر يشمل الدراسات التي نشرت منذ عام 2003 حتى الآن.

الإطار النوعي للدراسات المعروضة

تنوعت الدراسات المعروضة بباب جديد النشر لتشمل:

الكتب المنشورة (المؤلفة والمترجمة)

مقالات الدوريات

أعمال المؤتمرات

مواقع الإنترنيت

وقد حرصنا دوماً على عرض الدراسات التي يمكن أن يعثر عليها القارئ بعد تقديم كافة المعلومات الببليوجرافية عن كل دراسة، حتى إذا استشعر القارئ أهمية لهذه الدراسة أو تلك في مجاله يستطيع الاتصال بمكان النشر والعثور عليها. كما حرصنا في كل عدد أن نقدم صورة ضوئية لغلاف الدراسة التي نعرض لها، ومن ثم فإن المعلومة الببليوجرافية متوفرة دوماً بكافة عناصرها. أما مواقع الإنترنيت فقد توقفنا عن متابعة المواقع الجديدة المرتبطة بالثقافة الشعبية، حيث شرعنا في إعداد تصور علمي لهذا الجزء من الباب سنقدمه في الأعداد المقبلة إنشاء الله.

الدوريات العربية التي تم عرضها

حرصنا في هذا الباب أن نقدم من حين لآخر إطلالة على ما تقدمه الدوريات العربية في الثقافة الشعبية، وذلك إيماناً بفلسفة المجلة عامة وباب جديد النشر خاصة بالتواصل والتفاعل مع الدوريات النظيرة، حيث نرى أن ذلك يفيد المجلة من ناحية والقارئ العربي من ناحية أخرى، كما يفيد فى ربط المجلة بشقيقاتها في الدول العربية. وقد اجتهدنا قدر الإمكان في متابعة بعض أعداد الدوريات التي تصلنا من حين لآخر، ومنها:

مجلة الفنون الشعبية المصرية - مصر

مجلة التراث الشعبى- العراق

مجلة المأثورات الشعبية - قطر

مجلة تراث الشعب- ليبيا

مجلة التراث المعنوي- الإمارات

مجلة تراثنا - الإمارات

مجلة الراوي- الإمارات

مجلة الخطاب الثقافى- السعودية

مجلة الحداثة - لبنان

كما حرصنا على تتبع بعض ملفات التراث الشعبي في بعض الدوريات غير المتخصصة، على نحو ما عرضنا لمجلة «مَجرَّة» الكويتية التي نشرت عدداً حول الثقافة الشعبية عام 2006، وعرضنا له بالعدد السادس من جديد النشر.

والحق فإن الهدف من عرض بعض هذه الأعداد كان للتذكير دوماً بأن هناك دورية عربية مهتمة

بالثقافة الشعبية في هذا القطر أو ذاك، إذ أننا لاحظنا قلة المعلومات في الوسط الثقافي في هذه النقطة، حيث أن حركة الدوريات العربية في مجال الثقافة الشعبية لم يتعرف عليها الكثير من المتخصصين في المجال ولا نقول غير المتخصصين. باستثناء بعض الدوريات التي لها قدرة على الوصول للدول الشقيقة. كما كان الهدف أيضاً لفت الانتباه لبعض الدوريات التي تصدر حديثاً، كعودة مجلة المأثورات الشعبية القطرية للصدور، وكذا شروع سوريا في إنشاء مجلة التراث الشعبي السورية..

وكنا نأمل أن نقدم تعريفاً لما ينشر بجميع هذه الدوريات بصفة منتظمة، إذ لم تسعفنا المؤسسات القائمة عليها بتزويدنا بالأعداد الجديدة. باستثناء مجلة الفنون الشعبية المصرية التي نتابعها بانتظام نظراُ لتوافرها بين أيدينا.

في المجال، بهدف اطلاع القارئ أولاً بأول علي مايحدث في الساحة العربية. ونتمنى أن يربط هذا الجانب المهنيين بالمجال للتواصل فيما بينهم. كما سنسعى للتعريف بالجديد في مجال الثقافة الشعبية بمواقع الإنترنيت الدولية والعربية، وهو جانب سنحاول عرضه بشكل علمي انتقائي للوقوف على المواقع التي تفيد القارئ بشكل عام لعرض أهم الأخبار بالمجال.

كما سنسعى في الأعداد القادمة أن نحدد ركناً للتعريف بمؤسسات الثقافة الشعبية في الوطن العربي، وهي مسألة أكدتها تجربتنا الشخصية في المنتديات الدولية وورش العمل المرتبطة بالتراث اللامادي، حيث يغيب عن الكثيرين معرفتهم بالمؤسسات العربية النظيرة بكل بلد. ونأمل في النهاية أن يكون هذا المنبر هو المحور الذى يلتقي حوله المهتمون بتراثنا الشعبي العربي العريق.

رؤية مستقبلية لباب جديد النشر

سنسعى في الأعداد القادمة لتوسيع الرؤية لباب جديد النشر، وذلك بإضافة جانب للتعريف بالجديد من الفعاليات في مجال الثقافة الشعبية العربية كالمؤتمرات والملتقيات والاحتفاليات الثقافية والأحداث التي تهم القارئ العربي

ونقدم في الجزء التالي ثبت ببليوجرافي بجميع الدراسات التي عرضنا لها بالمجلة آملين أن تمدنا المؤسسات العربية بكل جديد لديها للتعريف به بهذا الباب:

ثبت ببليوجرافي بعروض جديد النشر منذ عام 2008 حتى الآن 158 دراسة منشورة

(1) دراسات عامة حول الثقافة الشعبية

عدد	عنوان المقال	الكتاب	المؤلف	بيانات النشر	البلد
3	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية -2	الفولكلور السودانى: مقالات ودراسات	محمد المهدى بشرى	ط2: الخرطوم: مكتبة الشريف الأكاديمية، 2006	السودان
3	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية -2	الحياة اليومية فى مدينة الجزائر	المتحف الوطنى للفنون والتقاليد الشعبية	الجزائر: المتحف الوطنى للفنون والتقاليد الشعبية، 2007	الجزائر

3	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية -2	رائد التراث الشعبى عبد الحميد يونس، الأعمال الكاملة (1)	عبد الحميد يونس	القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2007	مصر
4	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	من التراث الشعبى الفراتى: مختارات من أعمال الباحث عبد القادر عياش.- 3ج	إعداد وتحقيق عباس الطبال، اختيار ومراجعة كامل اسماعيل	دمشق: مديرية التراث الشعبى، وزارة الثقافة2007.- (مشروع جمع وحفظ التراث الشعبى)	سوريا
4	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	شمر-جربا والانتقال من الترحال إلى الاستقرار: دراسة حول حياة البدو وتراثهم	لوثار شناين	دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2007	سوريا
4	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	مجلة الفنون الشعبية المصرية	مجموعة مؤلفين	القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، وجمعية المأثورات الشعبية.- ع87 (يونية، 2008)	مصر
4	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	مجلة تراث الشعب	مجموعة مؤلفين	ليبيا: المركز الوطنى للمأثورات الشعبية بليبيا.- ع55 (2007)	ليبيا
4	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	مجلة الحداثة اللبنانية	مجموعة مؤلفين	بيروت.- ع107-108 (2007)	لبنان
5	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	تحية ووفاء: كتاب تذكارى للمرحوم الأستاذ الدكتور محمد رجب النجار	قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب	ط1.- الكويت: القسم، جامعة الكويت، 2006	الكويت
5	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	مجلة تراث الشعب الليبية	مجموعة مؤلفين	ليبيا.- المركز الوطني للمأثورات الشعبية باللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام.- (عدد مايو 2008)	ليبيا
5	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	مجلة الخطاب الثقافى	مجموعة مؤلفين	الرياض: جامعة اللهجات والتراث الشعبى فى جامعة الملك سعود بالرياض.- (ع1، خريف 2006)	السعودية
6	دراسات فى التراث الشعبى العالمى والمحلى	مجلة الفنون الشعبية المصرية	مجموعة مؤلفين	القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.- ع79- 80 (يوليو - ديسمبر 2008)	مصر
6	دراسات فى التراث الشعبى العالمى والمحلى	مَجرَّة MAJARRAH	مجموعة مؤلفين	الكويت: دار البوكيلى للطباعة والنشر والتوزيع.- عدد الثقافة الشعبية، 2006	المغرب
7	دراسات فى توثيق التراث الشعبى العربى	التراث غير المادى: كيفية الحفاظ عليه وإعداد قوائم الحصر.. تجارب عربية وعالمية	هيئة أبو ظبى للثقافة والتراث	أبو ظبى: الهيئة، 2008.- 425ص	الإمارات

7	دراسات فى توثيق التراث الشعبى العربى	مجلة الفنون الشعبية المصرية	مجموعة مؤلفين	القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.- ع81-82 (يناير- يونية 2009)	مصر
8	رؤي متنوعة للتراث الشعبى بالمغرب العربى: وأبحاث عربية حول التنوع الثقافى	المأثورات الشعبية والتنوع الثقافى	مجموعة مؤلفين	ط1.- القاهرة: المجلس، 2009.- 2مج.- (أبحاث الملتقى الدولى الثالث للمأثورات الشعبية الذى عقد بالقاهرة عام 2006)	عام
8	رؤي متنوعة للتراث الشعبى بالمغرب العربى: وأبحاث عربية حول التنوع الثقافى	مجلة الفنون الشعبية المصرية	مجموعة مؤلفين	القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.- ع83 (يوليو- أغسطس- سبتمبر2009).- (عدد خاص بالأستاذ صفوت كمال)	مصر
8	رؤي متنوعة للتراث الشعبى بالمغرب العربى: وأبحاث عربية حول التنوع الثقافى	مجلة التراث الشعبى	مجموعة مؤلفين	بغداد: وزارة الإعلام، 2008	عراق
9	اتجاهات فى جمع وحفظ التراث الشعبى السورى	مَدخل إلى البحث الميدانى فى التراث الشعبى: عرض- مصطلحات- توثيق- مقترحات- آفاق	محمود مفلح البكر	دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبى، 2009.- 438ص.- (مشروع جمع وحفظ التراث الشعبى21)	سوريا
9	اتجاهات فى جمع وحفظ التراث الشعبى السورى	التراث الشعبى الحمصى: أدوات تراثية ومكنيات قولية وأمثال شعبية	محمد الصوفى	دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبى، 2008.- 470ص.- (مشروع جمع وحفظ التراث الشعبى18)	سوريا
10	إطلالة على الفولكلور الكويتى ومؤتمر للحكى الشعبى بالقاهرة	من الفولكلور البحرى الكويتى	يعقوب يوسف الحجى	الكويت: مركز البحوث والدراسات الكويتية2009.- 212ص	كويت
11	التراث الشعبي بالإمارات: ثراء علمي وإبداعي	الشارقة القديمة، محمية التراث الثقافي غير المادي	إدارة التراث	الشارقة: إدارة التراث، 2010.- (فعاليات الملتقى العلمي الذي عُقد ضمن أيام الشارقة التراثية في الفترة من 4 أبريل حتى 8 أبريل 2010)	الإمارات
11	التراث الشعبي بالإمارات: ثراء علمي وإبداعي	جمعة بن حميد: ذاكرة حية بين البر والبحر	محمد عبد السميع يوسف، ونجود معضد الشامسي	الشارقة: إدارة التراث، بيت الموروث، 2005.- (سلسلة تراث الإمارت8)	الإمارات
11	التراث الشعبي بالإمارات: ثراء علمي وإبداعي	سلمي جدة شعراء الإمارات: مقاربة لسيرتها الشعبية وقصيدتها اليتيمة	عياش يحياوي	ابو ظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، إدارة التراث المعنوي، 2008	الإمارات
11	التراث الشعبي بالإمارات: ثراء علمي وإبداعي	مجلة التراث المعنوي	مجموعة مؤلفين	أبو ظبي: هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث، إدارة التراث المعنوي.- ع3 (فبراير 2010) أول دورية ألكترونية	الإمارات
11	التراث الشعبي بالإمارات: ثراء علمي وإبداعي	مجلة الراوي	مجموعة مؤلفين	الشارقة: إدارة التراث بدائرة الثقافة والإعلام، ع1 (2007)	الإمارات

11	التراث الشعبي بالإمارات: ثراء علمي وإبداعي	مجلة تراثنا	مجموعة مؤلفين	الشارقة: إدارة التراث بدائرة الثقافة والإعلام، ع4 (يناير 2010)	الإمارات
12	في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية: تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور	الأسس الفنية للنقد الأدبي	عبد الحميد يونس	ط3.- القاهرة: دار المعرفة، 1979.- 151 ص (أعيد نشره ضمن المجلد الثاني من أعماله الكاملة عام 2010)	مصر
12	في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية: تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور	مجتمعنا	عبد الحميد يونس	القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.- (سلسلة مكتبة الأسرة الأعمال الفكرية). - (صدرت ط1 عندار المعارف (-196)). - (سلسلة اخترنا لك؛ 24).	مصر
12	في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية: تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور	التراث الشعبي	عبد الحميد يونس	القاهرة: دار المعارف، 1979.- (سلسلة كتابك91).- (أعيد نشره ضمن المجلد الأول من أعماله الكاملة2007)	مصر
12	في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية: تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور	دفاع عن الفولكلور	عبد الحميد يونس	القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971.- 272ص	مصر
13	صون التراث الشعبي العربي: القوانين- الببليوجرافيات- الموسيقى- الرواة- الموتيفات - الأعلام	النصوص الأساسية: اتفاقية عام 2003 صون التراث الثقافي غير المادي	اليونسكو	أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث2010.- 104ص	الإمارات
13	صون التراث الشعبي العربي: القوانين- الببليوجرافيات- الموسيقى- الرواة- الموتيفات - الأعلام	من أفواه الرواة: مأثورات من التراث الشعبي	علي عبد الله الفياض	ط2.- الدوحة: قسم الدراسات والبحوث بوزارة الثقافة والفنون والتراث، 2009	قطر
13	صون التراث الشعبي العربي: القوانين- الببليوجرافيات- الموسيقى- الرواة- الموتيفات - الأعلام	الثقافة والمجتمع: دراسات مهداه إلي الأستاذ الدكتور محمد الجوهري	تحرير علي ليلة، أحمد زايد.	القاهرة: مركز البحوث والدراسات الاجتماعية بكلية الآداب جامعة القاهرة، 2010	مصر
14	ألغاز الوطن العربي: وعودة دوريات التراث الشعبي للوجود	مجلة المأثورات الشعبية	مجموعة مؤلفين	الدوحة: وزارة الثقافة والفنون والتراث.- ع73 (2005)	عام
15	إطلالة على فولكلور السودان: فاكهة الجنوب	الفولكلور والحياة الشعبية في منطقة أمري: المسح الفولكلوري لمنطقة أمري	محمد المهدي بشري	ط1.- (الخرطوم): سلسلة إصدارات وحدة تنفيذ السدود2008.- العدد 18	السودان
15	إطلالة على فولكلور السودان: فاكهة الجنوب	مجلة الفنون الشعبية	مجموعة مؤلفين	القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.- ع89 (يونيو 2011)	مصر
15	إطلالة على فولكلور السودان: فاكهة الجنوب	مجلة التراث الشعبي	مجموعة مؤلفين	بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة بوزارة الثقافة العراقية.- ع4 (2010)	العراق

17	دراسات شعبية من مصر بين الشخصية المصرية والسير الشعبية	فولكلور النيل	هشام عبد العزيز	القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب2011.- 323 ص	مصر
17	دراسات شعبية من مصر بين الشخصية المصرية والسير الشعبية	في الفولكلور القبطي	روبير الفارس	القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2007.- 168ص.- (سلسلة الدراسات الشعبية، 119).	مصر
17	دراسات شعبية من مصر بين الشخصية المصرية والسير الشعبية	حول الثقافة الشعبية القبطية	أشرف أيوب معوض	القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2010.- 234ص.- (سلسلة الدراسات الشعبية132	مصر
18	دعوة إلى إنشاء قاعدة بيانات ببليوجرافيا الفولكلور العربي	مصادر دراسة الفولكلور العربي: قائمة ببليوجرافية مشروحة»	محمد الجوهري (إشراف)	ط2.- القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع1983.- (سلسلة علم الاجتماع المعاصر19) صدرت ط1 القاهرة: دار الكتاب للتوزيع، 1978	مصر
18	دعوة إلى إنشاء قاعدة بيانات ببليوجرافيا الفولكلور العربي	ببليوجرافيا التراث الشعبى	ابراهيم شعلان	نُشر بمجلة الفنون الشعبية، الأعداد من 45 (ديسمبر 1994) حتى العدد 54-55 (يناير / يونيه 1997).	مصر
18	دعوة إلى إنشاء قاعدة بيانات ببليوجرافيا الفولكلور العربي	ببليوغرافيا الفولكلور السودانى باللغة العربية	الطيب على، وفهرسة وتصنيف وإشراف الرضية آدم	الخرطوم: شعبة الفولكلور، معهد الدراسات الإفريقية والأسيوية، 1982.- 200 ص.- (سلسلة دراسات فى التراث السودانى، 29)	السودان
18	دعوة إلى إنشاء قاعدة بيانات ببليوجرافيا الفولكلور العربي	التراث الشعبى فى دول الخليج العربية: ببليوغرافيا مشروحة	أحمد عبد الرحيم نصر (إشراف)	الدوحة: مركز التراث الشعبى لمجلس التعاون لدول الخليج العربية1993	قطر
18	دعوة إلى إنشاء قاعدة بيانات ببليوجرافيا الفولكلور العربي	الإنتاج الفكري العربي في علم الفولكلور: قائمة ببليوجرافية	محمد الجوهرى، وابراهيم عبد الحافظ، ومصطفى جاد	ط2.- القاهرة: مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، 2005.- (صدرت ط1، 2000 عن المركز نفسه)	مصر
18	دعوة إلى إنشاء قاعدة بيانات ببليوجرافيا الفولكلور العربي	الفولكلور العربي: بحوث ودراسات	محمد الجوهرى، وابراهيم عبد الحافظ، ومصطفى جاد	القاهرة: مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، مج1(2000)، مج2 (2001)، مج3 (2006).- 3مج	مصر
18	دعوة إلى إنشاء قاعدة بيانات ببليوجرافيا الفولكلور العربي	دراسات الفولكلور في مصر: ببليوجرافيا مشروحة	حصة الرفاعي	الكويت: مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، 2001	الكويت

18	دعوة إلى إنشاء قاعدة بيانات ببليوجرافيا الفولكلور العربي	الإنتاج العربى فى علم الاجتماع: قائمة ببليوجرافية مشروحة	أحمد زايد، ومحمد الجوهرى	القاهرة: مركز البحوث والدراسات الاجتماعية2001.- 800 ص.- مج1(1924 - 1995)، مج2(1995 -2000)	مصر
18	دعوة إلى إنشاء قاعدة بيانات ببليوجرافيا الفولكلور العربي	فهارس التراث الشعبي 1969 - 1979	جعفر الكواز	بغداد: دار الجاحظ للنشر، 1980.- (سلسلة كتاب مجلة التراث الشعبي رقم2)	العراق
18	دعوة إلى إنشاء قاعدة بيانات ببليوجرافيا الفولكلور العربي	فهرست مجلة الفنون الشعبية منذ صدورها عام 1965 حتى عام 1995	مصطفى جاد	مجلة الفنون الشعبية.- الأعداد 27، 28(عام 1989) - 38/39 (1993)، 48 (1995)، 56 / 57 (1997).	مصر

(2) موسوعات- أدلة- أطالس

عدد	عنوان المقال	الكتاب	المؤلف	بيانات النشر	البلد
1	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية	أطلس الخبز	أطلس المأثورات الشعبية المصرية	القاهرة: الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، 2006.- مج1.- 267	مصر
1	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية	دليل الفولكلور العربى Arab Folklore A Handbook	دوينت فينلود Dwight F. Reynolds	جرين وود Greenwood Publishing Group، 2007.- 272 ص	أمريكا
1	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية	قاموس الموسيقى والرقصات التقليدية لدى بلاد البحر الأبيض المتوسط Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la méditerranée	كريستيان بوشيه Christian Poché	مكتبة فايرد Fayard، 2005	فرنسا
1	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية	دائرة معارف الفولكلور الأميركى Encyclopedia of American Folklore	ليندا واتس Linda S. Watts	نيويورك: فاكت أون فايل Facts On File2007 .	أمريكا
1	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية	دائرة معارف الحياة الشعبية الأمريكية Encyclopedia of American folk life	سيمون برونر Simon J Bronner	Armonk, N.Y. : M.E. Sharpe2006 .	أمريكا
3	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية -2	معجم لغة الحياة اليومية	محمد الجوهرى وآخرون	القاهرة: المكتبة الأكاديمية، مركز توثيق التراث الحضارى والطبيعى، 2007	مصر
5	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	معجم ألفاظ لهجة الإمارات وتأصيلها	عبد الفتاح الجموز، فايز القيسى، شيخة الجابرى	العين: مركز زايد للتراث والتاريخ، 2008	الإمارات
5	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	الموسوعة المصرية لأغنيات الطفل: الشعر الشعبى	مسعود شومان	ج1.- القاهرة: المركز القومى لثقافة الطفل، 2008	مصر

5	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	معجم الأدب الشعبى فى ليبيا: دراسات ودواوين	عبد الله سالم مليطان	ط1.- بنغازي: دار الكتب الوطنية، 2005	ليبيا
5	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	دليل فرق الفنون الشعبية والأغنية التراثية فى ليبيا	مجلس تنمية الإبداع الثقافى	ط1.- بنغازي: المجلس، 2004	ليبيا
11	التراث الشعبي بالإمارات: ثراء علمي وإبداعي	موسوعة الغوص واللؤلؤ فى مجتمع الإمارات والخليج العربى قبل النفط	مصطفى عزت هبرة	الإمارات: مركز الدراسات والوثائق، 2004.- (سلسلة كتاب الأبحاث14)	الإمارات
12	في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية: تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور	معجم الفولكلور	عبد الحميد يونس	القاهرة: مكتبة لبنان، 1983.- 234ص ط2 عن الهيئة المصرية العامة للكتاب2010	
13	صون التراث الشعبي العربي: القوانين- الببليوجرافيات- الموسيقى- الرواة- الموتيفات - الأعلام	الببليوجرافيا الوطنية لملكة البحرين	جمع وإعداد علوي محمد عاشور وأخرون	البحرين: المكتبة الوطنية بمركز عيسى الثقافي، 2010.- 271ص	البحرين
14	ألغاز الوطن العربي:وعودة دوريات التراث الشعبي للوجود	قاموس الأحاجي الشعبية المغربية	أحمد زيادي	المغرب: منشورات وزارة الثقافة المغربية، 2007.- 525 ص	المغرب
14	ألغاز الوطن العربي:وعودة دوريات التراث الشعبي للوجود	موسوعة الثقافة الشعبية المغربية: أطيب الأحاجي والأمثال من أفواه النساء والرجال	عبد الحي بنيس	الرباط: دن، 2008.- 550 ص	المغرب

(3) المعتقدات والمعارف الشعبية

عدد	عنوان المقال	الكتاب	المؤلف	بيانات النشر	البلد
3	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية -2	المعتقدات والأداء التلقائى فى موالد الأولياء والقديسين	محمد غنيم، سوزان السعيد	القاهرة: المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، 2007.- 2 مج	مصر
4	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	المعتقد الشعبى: دراسة فى الطب العرقى	مرفت العشماوى	الأسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 2008	مصر
5	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	الطب الشعبى: الممارسات الشعبية فى دلتا مصر دراسة أنثروبولوجية فى قرى محافظة الدقهلية	محمد غنيم	ط1.- القاهرة: دار عين للنشر، 2007	مصر
6	دراسات فى التراث الشعبى العالمى والمحلى	الموالد الشعبية	مجموعة مؤلفين	القاهرة: المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، 2007.- (سلسلة دراسات فى الفنون الشعبية12)	مصر

15	إطلالة على فولكلور السودان: فاكهة الجنوب	الحامداب: التصوف والتراث الدينى	عبد الحميد محمد أحمد	ط1.- (الخرطوم) : سلسلة إصدارات وحدة تنفيذ السدود2006.-200ص.- العدد 13	السودان
15	إطلالة على فولكلور السودان: فاكهة الجنوب	كتابات فولكلورية: الإبل البئر فى كردفان	عمر محمد الحسن شاع الدين	(الخرطوم) : مركز محمد عمر البشير للدراسات السودانية، 2004	السودان
16	إطلالة على دراسات المركز الوطني الجزائري للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ	لعبة البوقالة: الطقس والشعر والمرأة	فاطمة ديلمي	الجزائر: المركز الوطني الجزائري للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ، 2009.- 181 ص	جزائر
16	إطلالة على دراسات المركز الوطني الجزائري للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ	التصوير الروحانى فى الفولكلور الجزايرى	زعيم خنشلاوى	الجزائر: المركز الوطني الجزائري للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ، 2005.- 230 ص	الجزائر
16	إطلالة على دراسات المركز الوطني الجزائري للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ	قصور قورارا وأولياؤه الصالحون في المأثور الشفاهي والمناقب والأخبار المحلية	رشيد بليل ترجمة عبد الحميد بورايو	الجزائر: المركز الوطني الجزائري للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ، 2008.- 475ص.- (سلسلة جديدة3)	الجزائر
17	دراسات شعبية من مصر بين الشخصية المصرية والسير الشعبية	موالد الأولياء والقديسين: دراسة فولكلورية في الشخصية المصرية	عائشة شكر	القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2011.- 215.- (سلسلة الدراسات الشعبية، 139)	مصر

(4) العادات والتقاليد

عدد	عنوان المقال	الكتاب	المؤلف	بيانات النشر	البلد
4	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	العادات الشعبية بين السحر والجن والخرافة	فارس خضر	القاهرة: الإذاعة والتليفزيون، 2008	مصر
4	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	العادات والتقاليد الشعبية: المنهج والنظرية	سميح شعلان	القاهرة: دار عين للنشر2007	مصر
5	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	القضاء العرفى فى مجتمع الإمارات	محمد ابراهيم منصور، سهير عبد العزيز محمد يوسف	العين: مركز زايد للتراث والتاريخ، 2008.- 207 ص	مصر
8	رؤي متنوعة للتراث الشعبى بالمغرب العربى: وأبحاث عربية حول التنوع الثقافى	العادات والتقاليد التونسية: الهدية والفوائد العلمية فى العادات التونسية	محمد بن عثمان الحشايش، دراسة وتحقيق الجيلانى بن الحاج يحى	ط3.- تونس: دار سراس للنشر، 2004	تونس

9	اتجاهات فى جمع وحفظ التراث الشعبى السورى	عادات وتقاليد مدينة تدمر	أحمد مثقال قشعم	دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبى، 2007.- 214ص.- (مشروع جمع وحفظ التراث الشعبى13)	سوريا
10	إطلالة على الفولكلور الكويتى ومؤتمر للحكى الشعبى بالقاهرة	أسواق الكويت القديمة	محمد عبد الهادى جمال	الكويت: مركز البحوث والدراسات الكويتية2004.- 360ص	كويت

(5) الأدب الشعبي

عدد	عنوان المقال	الكتاب	المؤلف	بيانات النشر	البلد
1	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية	سلسلة الدراسات الشعبية في الأدب الشعبي لعامي 2006-2007	مجموعة مؤلفين	سلسلة الدراسات الشعبية، 2006-2007	مصر
1	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية	الأدب الشعبى الجزائرى : دراسة لأشكال الأداء فى الفنون التعبيرية الشعبية فى الجزائر	عبد الحميد بورايو	الجزائر: دار القصبة للنشر، 2007	الجزائر
1	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية	الهادى إلى أوزان الشعر الشعبى: الأوزان والقافية - تحليل القصائد	مصطفى حركات	الجزائر: دار الآفاق الجزائرية، 2007	الجزائر
1	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية	أناشيد الجنوب التونسى الغنائية الشعبية	بول مرتى تعريب وتعليق الحسناوى الزارعى	تونس: دار سحر، 2006.- 141	تونس
1	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية	المصادر الشرقية لحكايات لافونتين	مارى وجيرار مارتينيز	المؤسسة العربية للدراسات والنشر باللغتين العربية والفرنسية، 2007	مصر
3	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية -2	القصص الشعبى: قضايا وإشكالات	مصطفى يعلى	ط1.- القنيطرة: البوكيلى للطباعة والنشر، 2007	تونس
3	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية -2	الحكايات الخرافية للمغرب العربى	عبد الحميد بورايو	الجزائر: وزارة الثقافة الجزائرية، 2007	الجزائر
3	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية -2	الشعر الشعبى	على برهانه	ليبيا : اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، 2006	ليبيا
3	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية -2	حداء الخيل	سعد العبد الله الصويان	ط2.- الرياض : دار الأنساق، 2008	السعودية

4	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	المثل الشعبى فى منطوقه الزيدانى: دراسات فى الأمثال الشعبية	إبراهيم علاء الدين	دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2008	سوريا
4	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	الشعر الصوفى الشعبى	إبراهيم عبد الحافظ	القاهرة: المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، 2008	مصر
4	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	صور مشرقة من الشعر الشعبى الجزائرى	أحمد الأمين	الجزائر: دار الحكمة، 2007	الجزائر
4	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربى	روزلين ليلى قريش	الجزائر: دار المطبوعات الجامعية، 2007	
4	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	الشخصية المساعدة للبطل فى السيرة الشعبية	مصطفى جاد	القاهرة: الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، 2007.- (سلسلة الدراسات الشعبية)	مصر
5	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	المرأة والحدوتة: دراسة فى الإبداع الحكائى الشعبى للمرأة المصرية	خالد أبو الليل	ط1.- القاهرة: دار العين للنشر، 2008	مصر
5	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	حكايات شعبية فرعونية	جاستون ماسبيرو ترجمة فاطمة عبد الله محمود	ط1.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008.- (سلسلة مصريات)	مصر
6	دراسات فى التراث الشعبى العالمى والمحلى	الأساطير المتعلقة بمصر فى كتابات المؤرخين المسلمين	عمرو عبد العزيز منير	ط1.- القاهرة: دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2008.- 300ص	
6	دراسات فى التراث الشعبى العالمى والمحلى	الأساطير والفولكلور فى موردفا	تاتيانا دفياتكنا ترجمة عزة خميس	القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006.- (الطبعة الروسية، 1998).- (المشروع القومى للترجمة، 1013)	روسيا
6	دراسات فى التراث الشعبى العالمى والمحلى	إياك والزواج من كبيرة القدمين: النساء فى أمثال الشعوب Never Marry a Woman with Big Feet: Woman in Proverbs Around the Warld	مينكه شيبر	القاهرة: دار الشروق، 2008	هولندا

6	دراسات فى التراث الشعبى العالمى والمحلى	سيرة بنى هلال: روايات من جنوب مصر: الجزء الثاني	محمد حسن عبد الحافظ	القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008	مصر
6	دراسات فى التراث الشعبى العالمى والمحلى	فى الثقافة الشعبية الجزائرية: التاريخ والقضايا والتجليات	عبد الحميد بورايو	الجزائر: دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، 2006	الجزائر
7	دراسات فى توثيق التراث الشعبى العربى	كليلة ودمنة تأليفاً لا ترجمة	محمد رجب النجار	القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2008.- (سلسلة الدراسات الشعبية، 118)	مصر
7	دراسات فى توثيق التراث الشعبى العربى	يا حجاركم.. يا مجاركم	فاطمة الغندور	ليبيا: مجلة المؤتمر2005.- 100ص	ليبيا
7	دراسات فى توثيق التراث الشعبى العربى	أصول أسماء المواضع التاريخية فى الإمارات	أحمد محمد عبيد	الإمارات: وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، 2008.- 100ص	الإمارات
8	رؤي متنوعة للتراث الشعبى بالمغرب العربى: وأبحاث عربية حول التنوع الثقافى	القصة الشعبية الجزائرية فى منطقة الأوراس: بحث فى الموروث الحكائى	أمحمد عزوى	القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية، 2006.- 350ص.- (سلسلة الدراسات الشعبية، 104)	مصر
9	اتجاهات فى جمع وحفظ التراث الشعبى السورى	أمثال وتعابير شعبية فى منطقة الساحل السورى عموماً وصافيتا خصوصاً	نزيه عبد الحميد	دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبى، 2008.- 578ص.- (مشروع جمع وحفظ التراث الشعبى19)	سوريا
9	اتجاهات فى جمع وحفظ التراث الشعبى السورى	التناويح الشعبية التراثية فى الزبدانى ووادى بردى	سلام عبد الحليم أبو شالة	دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبى، 2009.- 176ص.- (مشروع جمع وحفظ التراث الشعبى24)	سوريا
10	إطلالة على الفولكلور الكويتى ومؤتمر للحكى الشعبى بالقاهرة	ألفاظ اللهجة الكويتية في كتاب لسان العرب لابن منظور	يعقوب يوسف الغنيم	الكويت: مركز البحوث والدراسات الكويتية2004	كويت

10	إطلالة على الفولكلور الكويتى ومؤتمر للحكى الشعبى بالقاهرة	الحكى الشعبى بين التراث المنطوق والأدب المكتوب	كلية الاداب، قسم اللغة الفرنسية	الأسكندرية: دار العين، 2009.- 700ص.- أبحاث المؤتمر الدولى لقسم اللغة الفرنسية وآدابها بكلية الآداب جامعة القاهرة (في الفترة من 28 إلى 30 مارس 2009)	كويت
11	التراث الشعبي بالإمارات: ثراء علمي وإبداعي	ألوَنْ تراثي	شيخة الجابري، ومحمد حنيفة	ابو ظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، إدارة التراث المعنوي، 2010	الإمارات
11	التراث الشعبي بالإمارات: ثراء علمي وإبداعي	حكاية نصيّف نصيفوه	عزيزة على جابر الحمادي، ومحمد حنيفة	ابو ظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، إدارة التراث المعنوي، 2010.- (سلسلة حكايات شعبية من الإمارات1)	الإمارات
11	التراث الشعبي بالإمارات: ثراء علمي وإبداعي	حكايات شعبية من مدينة العين	جمع وإعداد عائشة خميس الظاهري	ابو ظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، إدارة التراث المعنوي، 2008	الإمارات
11	التراث الشعبي بالإمارات: ثراء علمي وإبداعي	خراريف	عبد العزيز المسلم	الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، 2007	الإمارات
12	في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية: تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور	الظاهر بيبرس في القصص الشعبي	عبد الحميد يونس	القاهرة: دار القلم عام، 1959.- 117ص.- طبعة أخرى عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة، 1997.- (سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية، 16)	مصر
12	في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية: تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور	الهلالية بين التاريخ والأدب الشعبي	عبد الحميد يونس	القاهرة: دار المعرفة، 1968 ط2 عن دار الكتب المصرية، 1995	مصر

12	في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية: تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور	الحكاية الشعبية	عبد الحميد يونس	القاهرة: دار الكاتب العربي1968.- صدر ط2 عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1997 ضمن سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية رقم 17، ثم أُعيد نشره مرة أخرى ضمن المجلد الأول من أعماله الكاملة التي تحمل اسم «عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبي عام 2007.	مصر
12	في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية: تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور	حكايات البنجاتنترا أو الأسفار الخمسة	فرانكلين أدجرتون ترجمة عبد الحميد يونس	القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980.- 270ص ط2 عن دار الكتب المصرية عام 1995، كما طبع بالكويت ضمن سلسلة دراسات فى التراث العربي.	مصر
12	في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية: تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور	حكايات سرة شرق	جمال محمد أحمد، ترجمة عبد الحميد يونس	القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.- 151ص.	مصر
12	في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية: تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور	حكايات كانتربري	جيفري تشوسر، ترجمة عبد الحميد يونس، ومجدي وهبه	القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983.- 510 ص	إنجلترا
12	في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية: تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور	حكايات أندرسن	هانس كريستيان أندرسن، ترجمة عبد الحميد يونس	القاهرة : دار الفن العربي، 1987.- 215ص.	الدنمارك

12	في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية: تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور	الأسطورة والفن الشعبي	عبد الحميد يونس	القاهرة: المركز الثقافي الجامعي 1980.- 127ص (أُعيد نشره ضمن المجلد الأول من أعماله الكاملة عام 2007)	مصر
12	في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية: تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور	فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث	عبد الحميد يونس	القاهرة: دار المعرفة 1973.- (أُعيد نشره ضمن المجلد الثاني من أعمال الكاملة عام 2010)	مصر
12	في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية: تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور	في الأدب المغربي المعاصر	عبد الحميد يونس، وفتحي حسن المصري	القاهرة: دار المعارف 1982	مصر
13	صون التراث الشعبي العربي: القوانين- الببليوجرافيات- الموسيقى- الرواة- الموتيفات - الأعلام	تصنيف السير الشعبية: فهرست الموتيف	فرج الفخراني	الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر 2011	مصر
14	ألغاز الوطن العربي:وعودة دوريات التراث الشعبي للوجود	الألغاز الشعبية في جنوب الأطلس الصحراوي بالجزائر	جمع وترتيب أحمد بن محمد بن الصّغير	ط1.- الجزائر: المطبعة العربية، 2009.- 158ص.- (سلسلة التراث الشعبي)	جزائر
14	ألغاز الوطن العربي:وعودة دوريات التراث الشعبي للوجود	الفوازير دراسة ميدانية في الأدب الشعبي	دعاء مصطفى كامل	أطروحة ماجستير- قسم اللغة العربية بكلية الآداب- جامعة القاهرة عام 2008	مصر
14	ألغاز الوطن العربي:وعودة دوريات التراث الشعبي للوجود	الألغاز الشعبية فى محافظة الدقهلية: دراسة ميدانية تحليلية	محمد على أبو العلا	أطروحة كاجستير- المعهد العالي للفنون الشعبية- أكاديمية الفنون بالقاهرة، 2010	مصر
16	إطلالة على دراسات المركز الوطني الجزائري للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ	كتاب الأمثال الشعبية في منطقة فوراية (تيبازة)	بوردوز عبد الناصر	الجزائر: المركز الوطني الجزائري للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ، 2009.- (سلسلة جديدة، 12)	جزائر

16	إطلالة على دراسات المركز الوطني الجزائري للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ	القصص والتاريخ: التمثيل الرمزي لحقب من التاريخ الاجتماعي الجزائري	عبد الحميد بورايو (إشراف)	الجزائر: المركز الوطني الجزائري للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ، 2005.- 253ص	جزائر
17	دراسات شعبية من مصر بين الشخصية المصرية والسير الشعبية	الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي	رجب النجار	القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006.- 364 صفحة	مصر
17	دراسات شعبية من مصر بين الشخصية المصرية والسير الشعبية	الشخصية المساعدة للبطل فى السيرة الشعبية	مصطفى جاد	القاهرة : الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، 2007.- 455.- (سلسلة الدراسات الشعبية114)	مصر
17	دراسات شعبية من مصر بين الشخصية المصرية والسير الشعبية	البناء الأسطوري للسيرة الشعبية، سيرة الملك سيف بن ذي يزن نموذجاً	خطري عرابي أبو ليفة	القاهرة : دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2009	مصر
17	دراسات شعبية من مصر بين الشخصية المصرية والسير الشعبية	السيرة الهلالية دراسة للراوي والرواية	خالد ابو الليل	القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2011.- 424ص.- (سلسلة الدراسات الشعبية، 142)	مصر

(6) فنون العرض

عدد	عنوان المقال	الكتاب	المؤلف	بيانات النشر	البلد
3	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية -2	أغانى الضمة فى بور سعيد	محمد شبانه	القاهرة: المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، 2006	مصر
3	دراسات حديثة فى الثقافة الشعبية -2	أطلس الرقصات الشعبية المصرية	سمير جابر	القاهرة: المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، 2007	مصر
8	رؤي متنوعة للتراث الشعبى بالمغرب العربى: وأبحاث عربية حول التنوع الثقافى	ألعابنا الشعبية المصرية	أحمد توفيق	القاهرة: المركز القومى لثقافة الطفل، 2008	مصر
8	رؤي متنوعة للتراث الشعبى بالمغرب العربى: وأبحاث عربية حول التنوع الثقافى	الموسيقى الموريتانية	ولد محمد المصطفى	موريتنيا: إدارة الثقافة والفنون، 2008	موريتنيا

عدد	عنوان المقال	الكتاب	المؤلف	بيانات النشر	البلد
9	اتجاهات فى جمع وحفظ التراث الشعبى السورى	الألعاب الشعبية فى دير الزور	عباس الطبال	دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبى، 2007.- 150ص.- (مشروع جمع وحفظ التراث الشعبى15)	سوريا
10	إطلالة على الفولكلور الكويتى ومؤتمر للحكى الشعبى بالقاهرة	ألعابنا الشعبية الكويتية	أيوب حسين الأيوب	ط3.- الكويت: مركز البحوث والدراسات الكويتية2005	كويت
11	التراث الشعبي بالإمارات: ثراء علمي وإبداعي	بيت الألعاب والأهازيج الشعبية	عبيد بن صندل، ومحمد عبد السميع	الشارقة: إدارة التراث، 2008	الإمارات
11	التراث الشعبي بالإمارات: ثراء علمي وإبداعي	ملامح الدراما فى التراث الشعبي	هيثم يحيي الخواجة	الإمارات: مركز الدراسات والوثائق، 2009.- (سلسلة كتاب الأبحاث17)	الإمارات
12	في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية: تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور	خيال الظل	عبد الحميد يونس	القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994.- 104ص.- (القراءة للجميع. مكتبة الأسرة)	مصر
13	صون التراث الشعبي العربي: القوانين- الببليوجرافيات- الموسيقى- الرواة- الموتيفات - الأعلام	أنماط المأثور الموسيقي العُماني: دراسة توثيقية وصفية	جمعة بن خميس الشيدي	سلطنة عُمان: مركز عُمان للموسيقي التقليدية بوزارة الإعلام، 2008	سلطنة عُمان
15	إطلالة على فولكلور السودان: فاكهة الجنوب	الفولكلور فى المسرح السودانى	عثمان جمال الدين	(الخرطوم): مؤسسة أروقى للثقافة والعلوم، 2005	السودان
16	إطلالة على دراسات المركز الوطني الجزائري للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ	أنثروبولوجيا وموسيقى	المركز الوطني الجزائري للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ	الجزائر: المركز، 2008.- 400 ص.- (أعمال الملتقي الدولي حول «الأنثروبولوجيا والموسيقى بالمغرب والبلاد العربية)	جزائر

(7) فنون التشكيل والثقافة المادية

عدد	عنوان المقال	الكتاب	المؤلف	بيانات النشر	البلد
5	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	عرض أزياء الشعوب العالمى	مركز الإبداع الشعبى	الدوحة: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والتراث، 2007.- (صدر ضمن مهرجان الدوحة الثقافى 2007)	قطر
5	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	أبحاث المؤتمر القومى الثالث لإحياء التراث الصناعى المصرى: توظيف مفردات التراث المصرى فى تصميم منتجات حديثة ومتطورة	مجموعة مؤلفين	القاهرة: الصندوق الاجتماعى للتمية برئاسة مجلس الوزراء، 2008	مصر

5	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	من التراث الشعبى : المشغولات المعدنية	منى كامل العيسوى	ط1.- القاهرة: دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. 2008	مصر
7	دراسات فى توثيق التراث الشعبى العربى	النقود الإسلامية	عبد الله بن جاسم المطيرى	الإمارات: وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، 2008.- 300ص	الإمارات
7	دراسات فى توثيق التراث الشعبى العربى	توثيق الحرف والمهن الشعبية: الجزء الأول حرف ومهن مدينة القاهرة	أحلام أبو زيد، مصطفى جاد	القاهرة: مركز توثيق التراث الحضارى والطبيعى بمكتبة الأسكندرية، 2009.- 160ص	مصر
9	اتجاهات فى جمع وحفظ التراث الشعبى السورى	الحرفة الشامية والتراث الشعبى الشفاهى	محمد خالد رمضان	دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبى، 2008.- 216ص.- (مشروع جمع وحفظ التراث الشعبى20)	سوريا

أحلام ابو زيد
مصر

ندوة: الثقافة الشعبية وتحديات العولمة المنامة 7-9-2012



احتفاء بالمنامة عاصمة للثقافة العربية للعام 2012 ، وبمناسبة مرور 5 أعوام على صدور مجلة «الثقافة الشعبية» نظم أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر بمملكة البحرين بالتعاون مع المنظمة الدولية للفن الشعبي «I.O.V» ومركز عيسى الثقافي ندوة دولية بعنوان «الثقافة الشعبية وتحديات العولمة» وذلك أيام 7،8،9، نوفمبر 2012.

كان الإعداد لهذه الندوة قد انطلق منذ سنة ونصف إذ عكفت هيئة التحرير المتألفة من الأستاذ علي عبدالله خليفة والأستاذ الدكتور محمد عبد الله النويري والأستاذ عبد القادر عقيل والأستاذة الدكتورة نور الهدى باديس على ضبط عنوان الندوة ومحاور اهتمامها وبعد جلسات عديدة تم تحديدها على النحو التالي:

- الثقافة الشعبية بين الهوية والكونية
- الثقافة الشعبية مدخلا لتقارب الشعوب
- الثقافة الشعبية : الإلهام والإبداع.
- الثقافة الشعبية والثقافة العالمة.

وتم بعد ذلك توزيع الدعوات إلى مراكز البحث والمؤسسات الجامعية في مختلف أنحاء العالم .

كذلك نشرت مجلة الثقافة الشعبية دعوة إلى المشاركة وتضمنت طي عددها الثامن عشر بطاقة دعوة حملت عنوان الندوة ومحاورها وآجال قبول المقترحات إليها.وحددت تاريخ منتصف يونيه ،حزيران تاريخا أقصى لقبول ملخصات الأبحاث ومنتصف سبتمبر ، أيلول موعدا أقصى لإرسال النصوص كاملة. وقد فوجئ الجميع بغزارة الطلبات ووفرة النصوص المقترحة للمشاركة. واعتبارا لذلك كلفت هيئة التحرير الأستاذ الدكتور محمد عبد الله النويري بتشكيل لجنة علمية لقراءة النصوص وفرزها وتمييز الأنسب منها للمشاركة. وعكفت اللجنة على عملها وقرأت مائة وثمانين بحثا واضطرت إلى التوسل ببعض المقاييس المساعدة حتى تستطيع استصفاء الأبحاث المشاركة.على أساس ذلك خصت أعضاء الهيئة العلمية وأعضاء الهيئة الاستشارية والكتاب المواظبين على النشر في مجلة «الثقافة الشعبية» بنقاط تنفيل إضافية ساعدت على توزيع البحوث الواردة إلى ثلاث

مجموعات:
- نصوص متميزة للغاية دعي أصحابها للمشاركة وهي حوالي خمسين بحثا.
- بحوث ممتازة وهي حوالي مائة بحث ستنشر في الأعداد المقبلة للثقافة الشعبية بمقابل مالي.
- بحوث استبعدت تماما لمجانبتها الموضوع أو لغلبة الإيديولوجيا عليها أو غير ذلك.
وتشكلت لجان لاستقبال وفود المشاركين في الندوة والذين وفدوا إلى البحرين من كل أنحاء العالم حيث كانت القارات جميعا ممثلة .انطلق الاستقبال بداية من يوم 2012/11/5 حيث لقي ضيوف البحرين كل العناية والاهتمام . وانطلقت الأعمال يوم 2012/11/7 بمركز عيسى الثقافي بقاعة الندوات والمحاضرات في جلسة افتتاحية تعاقب على الكلمة فيها كل من:
الأستاذ علي عبد الله خليفة(البحرين): كلمة



الثقافة الشعبية.
الأستاذة كارمن باديلا (الفلبين): كلمة المنظمة الدولية للفن الشعبي(I.O.V).
الأستاذ الدكتور أحمد علي مرسي(مصر): كلمة الضيوف العرب.
الأستاذ هانز هولز (النمسا): كلمة ضيوف العالم.
الأستاذ الدكتور محمد عبد الله النويري(تونس): كلمة الهيئة العلمية ولجنة التنظيم.
وبعد استراحة تم الانطلاق في الجلسات العلمية إذ عقدت جلسة أولى ممتازة ترأسها أ.د علي بزي (لبنان) قدمت فيها الأوراق العلمية التالية:
PD.IVETA PIRGOVA(USA): IDENTY AND CULTURAL TRANSMISSION.
P.Yanka Dochea (Bulgaria): Folk culture and challenges of globalization.
P.D.Mohamed Dioury (Canada): Mondialisation et identitiés dans un contexte multiculturel
أ.د كامل سماعيل (سوريا): العولمة الثقافية بين الأخذ والرد.
أما في اليوم الثاني فقد تم توزيع الجلسات العلمية على ثلاث قاعات كانت تشتغل بشكل متواز تم تصنيفها كالتالي: أ/ب/ج.
حيث شهدت القاعة أ. جلستين علميتين انطلقت





الأولى من الساعة التاسعة إلى الحادية عشرة كانت الأولى برئاسة الدكتورة ضياء الكعبي وضمت:

د.خالد أبو الليل (مصر): الحوار بين الشرق والغرب في ضوء الثقافة الشعبية.

أ.د محمد المهدي بشرى (السودان): مسدار البحر ونهام الصحراء.

د.عمر الساريسي (الأردن): الثقافة الشعبية بين الهوية والكونية،أبيات من الأدب الشعبي.

د.أحلام أبو زيد (مصر): حركة جمع التراث الشعبي العربي.

أما القاعة ب فكانت برئاسة د.حسين علي يحيى من البحرين وضمت المداخلات التالية:

د.عائشة الدرمكي (عُمان): خطاب الآخر في الثقافة الشعبية.

أ.د يوسف مدني (السودان): الثقافة الشعبية مخزون التوليف الثقافي والسلام بين الشعوب.

د.إدريس مقبوب (المغرب): الأدب الشفوي الأمازيغي وسؤال البحث عن الهوية.

أما القاعة ج فقد شهدت هي الأخرى جلستين علميتين كانت الأولى برئاسة الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو(الجزائر)

وقد ضمت المداخلات التالية:

Mila Santova (BULGARIA): Patrimoine culturel immatériel: La transmission en tant que réduction de l'oubli.

محمد محمود فايد(مصر): استلهام ألف ليلة وليلة في الإبداعات العالمية العربية.

د.نهلة إمام (مصر): الثقافة الشعبية الأنا في مواجهة الآخر.

أما الجلسة العلمية الخامسة فقد كانت برئاسة الأستاذ الدكتور سيد حامد حريز) السودان (وقد ضمت المحاضرات التالية:

أ.د مشهور الحبازي (فلسطين): التراث الشعبي في بيت المقدس ودوره في الحفاظ على الهوية الفلسطينية وإثرائها.

أ.د ابراهيم عبد الحافظ (مصر): الإبداع وآليات التجديد في الشعر الصوفي.

د.سعيدة عزيزي (المغرب): الثقافة الشعبية مدخلا لتقارب الشعوب.

د.عمرو عبد العزيز منير(مصر): الأنا والآخر في السير الشعبية.

أما الجلسة العلمية السادسة فقد كانت برئاسة الأستاذة الدكتورة ليلى البسام من السعودية وقد ضمت المحاضرات التالية:

د.نرجس باديس (تونس): الأسس التخاطبية في الوشم مقاربة لسانية.

د.إبراهيم بوتشيش (المغرب): التراث الشعبي المغربي بين الاغتراب في فضاء العولمة والاندماج عن طريق الرقمنة بالوسائط.

أ.د حسام محسب (مصر): ألعاب الفروسية في مدينة الأقصر لعبة المرماح نموذجا.



د.إيمان مهران (مصر): فلسفة الجسد في موروث الثقافة المادية.

أما الجلسة العلمية السابعة والتي كانت برئاسة الدكتورة أروى عثمان)اليمن(فقد تضمنت المحاضرات التالية:

أ.د علي سعيد سيف (اليمن): التراث الشعبي لمدينة صنعاء القديمة.

أ.د خليل حسن الزركاني (العراق): عمارة البيت الشعبي العراقي ،البيت البغدادي والموصلي نموذجا.

د. عماد بن صولة (تونس): العلامات والرموز التقليدية بين الثقافة الشعبية والثقافة العالمة.

د. وسيم القربي (تونس): صورة الثقافة الشعبية في السينما العربية.

أما اليوم الثالث والأخيرفقد تضمن الجلسة العلمية الثامنة وكانت برئاسة الأستاذ الدكتور محمد النويري (تونس) وعرضت فيها البحوث التالية:

PD.Parul Shah(india): Garba and Raasa the circle of creativity and imagination.

أ.خالد عبد الله خليفة (البحرين): فنون الفرق النسائية الشعبية في البحرين.

أ. فتحي زغندة (تونس): الموسيقى الشعبية التونسية وتحديات العولمة.

د. ليلى البسام (السعودية): المشغولات اليدوية البدوية كمصدر لابتكار أزياء تقليدية عصرية في المملكة العربية السعودية.

وتضمن اليوم الثالث كذلك الجلسة العلمية التاسعة وكانت برئاسة الأستاذ الدكتورمحمد الخزاعي) البحرين(وشملت البحوث التالية:

أ.ناجي التباب (تونس): لغة البحارة في الوسط الشرقي التونسي بين المحلية والعالمية.

أ.د علي الضو(السودان): الثقافة الموسيقية الشعبية وتحديات العولمة.

أ.د مصطفى جاد(مصر): خارطة مقترحة لبحث التراث العربي غير المادي.

د.حسين علي يحيى (البحرين): الثقافة الشعبية البحرينية في المناهج التعليمية، مقاربة بيداغوجية للبحث في ملامح الهوية الوطنية ومواءمة التحديات الكونية.

أما الجلسة العلمية العاشرة والأخيرة فقد كانت برئاسة الأستاذة الدكتورة نور الهدى باديس) تونس(وقد تضمنت البحوث التالية:

د.ضياء الكعبي (البحرين): جدلية الشعبي والنخبوي في الثقافة العربية،قراءة في التمثيلات النقدية والثقافية للسرديات الشعبية العربية.

أ.د علي بزي(لبنان): الثقافة الشعبية مدخلا لتقارب الشعوب.

أ.د عبد الحميد بورايو(الجزائر): التواصل والقطيعة في علاقة الثقافة الشعبية بالثقافة





العاملة من خلال النموذج الجزائري.
وقد عقب كل جلسة نقاش بين المحاضرين والحضور الذي فاجأ الجميع بوفرته في كل الجلسات، وقد تم توثيق كل ذلك توثيقا سمعيا بصريا.
وفي ختام الجلسات العلمية تحول الجميع إلى قاعة الندوات والمحاضرات حيث قدم الأستاذ الدكتور أحمد علي مرسي (عهد المنامة) إلى الحاضرين وهو عهد تم تحريره من قبل خمسة من كبار العلماء في الميدان وهم :
الأستاذ الدكتور أحمد علي مرسي (مصر)
الأستاذ الدكتور سيد حامد حريز (السودان)
الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو (الجزائر)
الأستاذ الدكتورعلي بزي (لبنان)
الأستاذة الدكتورة نور الهدى باديس (تونس)
وقد تقدم عدد من الحاضرين بملاحظاتهم وتعديلاتهم وقد وعد الأستاذ أحمد علي مرسي بأن لجنة تحرير (عهد المنامة) ستأخذ بجميع ذلك، وبناء على طلب عدد من الحاضرين فقد تم تأسيس المرصد العربي للثقافة الشعبية وتعيين أعضاء اللجنة المحررة للعهد أعضاء قارين به. وحصل إجماع على أن يكون الأستاذ الدكتور أحمد علي مرسي (مصر) رئيسا له والأستاذ علي عبد الله خليفة (البحرين) نائبا للرئيس والأستاذ الدكتور محمد عبد الله النويري أمينا عاما.
وفي النهاية ألقى الأستاذ علي عبد الله خليفة كلمة الاختتام مهنئا الجميع بالنجاح الباهر الذي حققته الندوة وهو ما أجمع عليه أيضا كل الحضور في إشادة جماعية متناغمة بالمستوى الراقي للندوة وللورقات العلمية التي قدمت فيها.











هيئة التحرير